العــرض والجــوهــر

رئيس التحرير

منذ القدم شغل الفلاسفة بمسألة العَرَض والجوهر وربما كان الفلاسفة العرب أكثرهم انشغالاً بها، فحللوا وركبوا، عَرَّفوا وفسروا وكانت ثمة آراء واختلافات لكنهم جميعاً اتفقوا على أن العرض هو الذي يفتقر الى غيره ليقوم به، أما الجوهر فهو الذي يقوم بذاته. مثال على ذلك الجسم جوهر أما اللون فعرض إذ لا قيام له إلا بالجسم «وكل مايعرض في الجوهر من لون وطعم وذوق... الخ فهو عرض لاستحالة قيامه بذاته، والعرض ضد الماهية وهو مالا يدخل في تقويم طبيعة الشيء أو تقويم ذاته كالقيام والقعود للإنسان فهما لا يدخلان في تقويم ماهيته»[1].

والجوهر الذي يقوم بذاته يكون مدركاً لذاته، فهو لا يفتقر الى غيره ليقوم به. إن الجوهر هو الشيء الدائم الثابت الذي لا يتغير ولا يتبدل رغم أنه يقبل توارد الصفات المتضادة عليه إلا أنه يظل دائماً لا يتغير. «إن جوهر كل شيء هو ماخلقت عليه جبلته وجوهر السيف هو فرنده والجوهر هو الأصل»[2] إنه لب الأشياء وحقيقتها، وهو ذاك الذي ينفع الناس فيمكث في الأرض أما العرض فهو ذاك الزبد الذي يذهب جفاء...

وإذا كانت ألف سنة من الغزو والاستعمار والرجوع الى الوراء قد فعلت النكر بانساننا العربي فإن شر نكر فعلته إنما هو التغلغل الى جوهره والحت في أعراض ذلك الجوهر وتشويهها . . . ألا يحت الماء الصخر الصلد ويشوهه؟ لقد كان عصر انحطاط وتخلف طويل، فماذا فعل بانساننا العربي؟ لننظر حولنا، أتراه هو نفسه ذلك الفارس الشهم، صاحب الحمية والمروءة، الجريء المقدام، من يحمل الرسالة ويضحي بالغالي والرخيص من أجلها؟ أهو نفسه ذلك الفارس ذو العزم والمضاء؟ العزة والإباء؟

ألم تجعل منه عصور الظلام انساناً يؤثر السلامة، يرضى بالضعف، يسمع ويطيع وكأنما اجتثت جذوره واستؤصلت شأفته؟ هاهي ذي أمته مجزأة ممزقة وهو لايحرك ساكناً، ثروات وطنه ينهبها الناهبون وهو غافل في سبات عميق، أرضه مطمع لكل ذي طمع وهو لانأمة ولاحركة . . فأين ذلك الجوهر من الأخلاق التي عرف بها انساننا عبر التاريخ؟ ألم يشتهر الإنسان العربي بحبه للحرية؟ بأنفته وشممه؟ بشجاعته وبسالته؟ إذن لماذا لانرى شيئاً من ذلك كله؟ هوذا السؤال الذي يؤكد لنا أن أمامنا مهمات صعبة ماتزال تنتظر من ينفذها . . . ولعل أولاها وأهمها أن نعيد بناء الإنسان العربي، أن نزيل عنه تلك الشوائب والرواسب التي لحقت به عبر عصور الانحطاط تلك فحجبت جوهره أو غيرت به وبدلت . . .

إن بناء الإنسان هو الذي يضمن لنا بناء المجتمع، فقوة المجتمع من قوته وضعفه من ضعفه، ولا يبنى انساننا إلا بإرجاع ذلك الجوهر الصافي النقي الذي جعله في يوم من الأيام في الذؤابة من بني البشر، سيداً كريماً عزيزاً، قدوة ونبراساً . ثمة أعراض كثيرة لحقت بذلك الجوهر ولابد من تبديلها، ولا يكون ذلك إلا بالتغلغل الى العمق من ذلك الإنسان، ببنائه من جديد، لكن مايزيد المهمة صعوبة أنه يتعرض الآن أيضاً لأسوأ مما تعرض له أيام الغزو والاستعمار: إنه يتعرض للاستلاب الكامل، يستلبه الاستعمار ليغدو عرضاً بلا جوهر، كينونة بلا هوية، وماأبأس الكينونة بلا هوية!

الغزو الثقافي الغربي يصب على رأسه ليل نهار حمماً من الدعايات المغرضة والأفكار الهدامة والمفاهيم المدمرة ليجعله يتمسك بالعرض والمظهر، ويترك الجوهر والأساس . . .

هو يغرقه بثقافة استهلاكية ومعلومات مبتذلة ليعوّمه في بحر من الزبد مغرقاً معه قيم الجوهر ومرتكزات الحقيقة والحق، فيغدو لاقيمة له ولا جدوى منه .

الكثيرون اليوم ينظرون حولهم فلا يدرون أين يضعون أقدامهم . لقد ماعت الحدود في نظرهم، وامّحت الفواصل في أذهانهم واختلط الحابل بالنابل

حتى ضاعوا ضياع بني اسرائيل في تيه سيناء . . . بل إن بعضهم انطمست لديه الحقائق وانقلبت الأمور حتى حل العرض محل الجوهر والجوهر محل العرض، أصبح الأساسي ثانوياً والثانوي أساسياً . . . فعدونا الأساسي هو الاستعمار وحلفاؤه، وصراعنا معه هو الجوهر أما ماعدا ذلك فعرض . . . لكن مع تمييع الحدود واختلاط الحابل بالنابل أصبح صراعنا مع بعضنا هو الجوهر وصراعنا مع الاستعمار وحلفائه هو العرض . . .

لقد استطاع الغزو الثقافي الإعلامي أن يصنع من بعضنا ذلك الإنسان الاستهلاكي المسطح وأن يغرس فيه تلك العقلية الاستهلاكية الجوفاء، ليغدو انسان العرض الزائف المهتم بالقشور، المعني بالمظاهر وماذلك إلا لكي يبقى تبعيتنا له ويرسخ سيطرته فينا وهيمنته علينا .

في مسيرة الأمة، الاهتمام بالجوهر وحده هو مايدفع بعجلة تقدمها الى الأمام، مايجعل منها أمة عزيزة قديرة، مايعيدها الى سدة العلم والمعرفة ويرفع من مكانتها في سلم الرقي والحضارة، أما الاهتمام بالعرض فلا يفعل غير العكس . . . وما نفع أمة حالها العكس؟ مانفع أمة تلبس مما لاتصنع وتأكل مما لاتزرع؟ أمة تأخذ ولاتعطي، تتلقى ولاترسل؟ أمة لاتبتكر ولا تخترع؟

الغرب أسَّس ثم رفع البناء، وضع الجوهر ثم انتقل الى العرض، اخترع وابتكر، طور العلم، شيد صرح التكنولوجيا ثم التفت الى الترف والبذخ . . . وإذا أردنا أن نعود أمة عزيزة منيعة تطاول بجبينها الشمس فما لنا من سبيل إلا الاهتمام بالجوهر، وما الجوهر إلا العلم: تحصيلاً وتجسيداً على أرض الواقع . . . بالعلم فقط نحيا وبغيره نموت . . . من خلاله فقط نلحق بركب الحضارة، به ننتقل الى مرحلة العطاء، نتخلص من التبعية والجهل، وذلك هو لب المشكلة وجوهرها، أما ماعداه فعرض ظاهر وقشر زائف لايسمن ولايغني من جوع .

صحيح أن المهمة صعبة، وصحيح أنها نوع من السباحة عكس التيار، لكن ليس هناك من خيار آخر . . . فثمة اشارات استفهام كبيرة تقف لنا بالمرصاد دائماً: ترى أيحق لنا أن نولي اهتمامنا لمظاهر الحضارة وقشورها، قبل أن نضع أسسها الأولية ومرتكزاتها؟ أيحق لنا أن نسعى وراء الترف والبذخ قبل أن نبني الوطن والأمة؟ وبالتالي، أيصح أن نلهث وراء العرض وننسى الجوهر؟

اشارات

١ - المعجم الفلسفي - جميل صليبا

٢ - المصدر نفسه .

حاشية كلانية على فلسفة كانط

تيسير شيخ الأرض

تعد النزعة النسبية في الفلسفة صورة من صور النزعة الريبية. فإذا كانت النزعة الريبية تنكر امكان المعرفة اطلاقاً، فإن النزعة النسبية تنكر امكان المعرفة المطلقة. وهذايعني، انها تؤمن بامكان المعرفة الجزئية في العلوم والرياضيات.

---

* تيسير شيخ الأرض: باحث من سورية، يهتم بالدراسات الفلسفية، ينشر في الدوريات المحلية والعربية. له عدد من الأعمال المطبوعة.

وتعد حقائقهما حقائق لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها. ولهذا فهي تخطّئ الريبانيين من جهة، والوثقانيين من جهة أخرى. أما الريبانيون فإنها تضعهم أمام حقائق الرياضيات والعلوم الطبيعية، على حين أنها تنبه الوثقانيين إلى أن المعرفة اليقينية لابد لها من أن تكون مسبوقة بالنقد الذي لابد منه لبلوغ اليقين.

ويمكننا أن نعد كانط بطل هذه النزعة، وكتابه «نقد العقل النظري الخالص» دستورها الأول. ومن هنا كانت المناقشة التي سنجريها هنا لفلسفة كانط في كتابه هذا، مناقشة للنزعة النسبية في أنضج صورها الفلسفية.

إن خلاصة مايذهب إليه كانط في هذا الكتاب، أن الحقيقة مشروطة بالعقل النظري، وأنه لابد لنا من الفحص عن طبيعة هذا العقل، لنتمكن من تحديد طبيعة المعرفة التي يمكننا الوصول إليها، ورسم الحدود التي تكون مجدية ضمنها، والاشارة إلى ميل العقل إلى تجاوزها، مما يجعله يقع في نقائضه، التي لا يمكنه الخروج منها.

قد يبدو هذا الكلام معقولاً في الوهلة الأولى فلكي نعرف قيمة معارفنا المختلفة، لابد لنا من الفحص عن قيمة الآلة التي نستخدمها في تحصيلها. لكن هذا لا يصح إلا إذا كانت الآلة مستقلة عن الموضوع الذي نريد معرفته، أي إلا إذا كان العقل مستقلاً عن العالم الذي يريد معرفته. وقد افترض كنط هذا الاستقلال، وباستناده إليه، توصل إلى النتائج التي توصل إليها: توصل إلى نظريته في الحكم التأليفي القبلي، وإلى نظريته في عمل العقل التنظيمي من خلال اطاريه القبليين: الزمان والمكان، ومقولاته الاثنتي عشرة، لكي يصل إلى نتيجته الفلسفية، وهي أن مانعرفه هو الظواهر لا الأشياء في ذاتها، وان ماخرج عن هذا يدخل في مجال النطق الذي يبني المفهومات اللاطبيعية (الميتافيزيقية)، مثل النفس والعالم والله.

- ١ -

والحقيقة أن كنط تصور العقل شيئاً مجرداً على درجتين: مجرداً عن الشخص الذي يحمله، فهو ليس عقلي ولا عقلك ولا عقل أي فرد من

الأفراد، بل عقل البشرية في كل زمان ومكان، ومجرداً عن العالم الذي يسكنه، وعلاقته به علاقة معرفة مجردة، يتأثر به بالحواس التي تقدم له مادة المعرفة، ويصوغ هذه المادة وفق بنيته القبلية: الحساسة والفاهمة.

ولكن، لنتوقف قليلاً عند هذا الافتراض! هل صحيح أن هناك عقلاً نظرياً هو عقل البشرية؟ وإذا كان هناك مثل هذا العقل، فمن أين أتى؟ لاشك أنني ألاحظ شيئاً من التشابه بين عقلي وعقلك وعقول الأفراد الآخرين، وبين عقل جيلنا وعقول الأجيال التي سبقته. ولكن، هل تكفي ملاحظة هذا التشابه للتسليم فلسفياً بالعقل النظري، من دون التساؤل عن مصدره؟ إن التساؤل عن مصدر العقل النظري لابد له من أن يربطه بالعقل الفردي وبمسكنه الصغير: الجسد، وبمسكنه الكبير: العالم. وعندئذ، لن يكون العقل الذي نبحث عنه عقل البشرية المجرد، بل عقلي أنا الذي أتفلسف، مرتبطاً بجسدي، ومتوحداً معه، في عالمي الذي أسكنه، ابتداء من موطىء قدمي وملمس كفي. أما مسألة العقل النظري المجرد، عقل البشرية الناتج عن تشابه عقلي وعقول الآخرين، فتبقى بحاجة إلى بيان، ولا يمكن افتراضها ابتداء يجب التسليم به.

وهكذا نجد أن قبلية العقل أصبحت موضع نظر! فهل هناك قبلية من هذا النوع؟ إن افتراض هذه القبلية هو نتيجة تجريد يفصل - كما قلنا - العقل عن الجسد والعالم. لكنه مامن تجريد وجودا، فأنا والعالم وحدة لا تنفصم، وعقلي - بما هو جانب مجرد من وجداني - يظل على اتصال به. بيد أن هناك تجريداً من الناحية المعرفية: فأنا ذات واعية، والعالم موضوعها. فما تعليل الاختلاف بين مستويي الوجود والمعرفة؟ إنه يرجع إلى تجريد العقل من حقيقته الوجدانية، أعني الجسد الذي يصله بالوجود المشخص وموجوداته الجزئية. ولكي نبين ذلك، لابد لنا من أن ننتقل إلى الحكم عرضاً ومناقشة، لنتبين جوانبه عند كنط من حيث الخطأ والصواب.

- ٢ -

يفرق كنط بين ثلاثة أنواع من الأحكام: (١) حكم تحليلي و(٢) حكم تأليفي و(٣) حكم تأليفي قبلي. وعلى أساس من هذا التفريق يقيم فلسفته.

أما الحكم التحليلي فيكون محموله متضمناً في موضوعه، حتى أنه يكفينا أن نحلل الموضوع، حتى نجد فيه هذا المحمول. ويضرب كنط عليه المثال التالي: كل جسم هو ممتد. ويزعم أنه يكفينا أن نتأمل مفهوم الجسم، حتى نكتشف فيه مفهوم الامتداد تحليلاً. ويرمز إلى ذلك رياضياً كما يأتي كل آ + ب هو آ. ويقول يكفينا أن تحليل مفهوم آ+ب، حتى نجد أنه يتضمن المفهوم آ. ويرى أن هذا الحكم يتصف بأنه ضروري وقبلي. اما انه ضروري فلأن نقيضه مستحيل التصور، إذا أن مجرد وضع آ + ب لابد له من أن ينتهي إلى استحالة عدم تضمنه آ. واما أنه قبلي فلأننا لسنا بحاجة إلى التجربة لمعرفة تضمن آ في آ + ب.

وإذا تأملنا مافعله كنط، وجدنا أنه أغفل التجربة حيث يجب اعتبار التجربة. فالحكم: كل جسم هو ممتد، مأخوذ من التجربة التي تعطينا الجسم وامتداده معاً. وماالصيغة الرياضية آ + ب في تطبيقها على الحكم: كل جسم هو ممتد، إلا نوع من المغالطة، إذا استمررنا على الفصل بين الحكم التجريبي والحكم الرياضي. وقد نجد تسويغاً لهذه المغالطة، إذا وضعنا في اعتبارنا الأساس التجريبي للرياضيات.

وأما الحكم التأليفي فموضوعه لا يتضمن محموله قبلياً، خلافاً للحكم التحليلي. ويضرب كنط عليه المثال التالي: كل جسم هو ثقيل. ويعتقد أن ثقل الجسم لا يعرف إلا بالتجربة تأليفاً، ويرمز إلى ذلك رياضياً كما يأتي: كل آ + ب هو ج. ويقول: إن التجربة هي التي تعرفنا ما إذا كان آ+ب يتصف بأنه ج أو لا. ويرى أن هذا الحكم يتصف بأنه جوازي وبعدي. أما انه جوازي فلأن نقيضه جائز في التصور، إذ أن وضع آ + ب لا ينتهي إلى اتصافه بأنه ج بالضرورة. وإما أنه بعدي، فلأنه نتيجة التجربة، فهي وحدها تبين ما إذا كان يتصف بأنه ج أو لا.

وأما الحكم التأليفي القبلي فيجمع بين الضرورة والبعدية. ويضرب كنط مثالاً عليه: الخط المستقيم هو أقصر بعد بين نقطتين. ويرى أنه ضروري وتأليفي. أما إنه ضروري، فلأننا لا نستطيع أن نتصور بعداً أقصر منه بين

نقطتين. وأما إنه تأليفي، فلأن تحليل مفهوم الخط المستقيم لا ينتج عنه أنه أقصر بعد بين نقطتين.

ولكن الحكم التأليفي القبلي غريب في نوعه، فهو ينطوي على تناقض ذاتي: إنه بعدي وقبلي في وقت واحد معاً، بعدي لأنه تأليفي، وقبلي لأنه ضروري، فكيف يمكن أن يكون ذلك؟ وتبدو الغرابة أكثر بكثير إذا علمنا أن كنط يرى أن الرياضيات والعلوم الطبيعية، بل اللاطبيعية أيضاً، تقوم على مثل هذه الأحكام التأليفية القبلية. وهذا يجعلنا نشك بقيمة تصنيف الأحكام عنده عموماً، وبقيمة الحكم التأليفي القبلي خصوصاً، فما قيمة الحكم؟ وكيف يمكن تصوره؟؟ لكي نجيب، لابد لنا من اخضاع مفهومي القبلية والبعدية لفحص دقيق.

لنلاحظ أن الأحكام القبلية هي التي يعتمد العقل فيها على بنيته ذاتها، من دون حاجة إلى التجربة، في حين أن الأحكام البعدية هي التي لابد له من الاستعانة فيها بما تقدمه إليه التجربة، ولا يمكنه أن يكتفي فيها ببنيته وحدها. وهذا يفترض انفصال العقل عن العالم. وهذه مسلّمة يمكن تقبلها من ناحية المعرفة. لكن المعرفة هي معرفة علاقة موجود بموجود. ومن هنا كان لابد من الفحص عن الأساس الوجودي للمعرفة. لكن علاقة موجود بموجود هي علاقة سابقة على المعرفة، علاقة وجودية قبل أن تصبح معرفية. إنها الحلقة المفقودة في التفكير الفلسفي، التي مازال فقدانها يؤدي إلى أخطاء جسيمة في الفلسفة ويمنع من وضع أمورها في نصابها. هذه الحلقة هي التي ترد الانفصال إلى الاتصال، وتجعل كل مافي العقل مستمداً من العالم، أي من التجربة. مما يجعل الأحكام كلها بعدية، ولاسيما إذا فهمنا التجربة فهمها الصحيح، من حيث أنها تشمل الكل وأجزاءه، ولم نفهمها الفهم الشائه، الذي يقتصر على تجربة الأجزاء وحدها[1]!

بيد أننا إذا انعمنا النظر قليلاً في هذا الأمر، وجدنا أن التجربة فهمت

(١) راجع في سبيل توضيح ذلك كتابنا: الفحص عن أساس اليقين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٦، فصل: مبادئ التفكير واليقين، ص١٦٣ ـ ١٨٢.

حتى الان فهماً قاصراً من الناحية الفلسفية، فقد أخذ منها مايظهر على قاع الوجود، وأهمل القاع ذاته. أخذت العناصر المتفاعلة القريبة فقط. وأشاح النظر عن القاع الذي تتفاعل فيه. وهذا جائز علمياً، حيث تكون الغاية فهم الحقائق الجزئية، ولكنه غير سائغ فلسفياً، حيث نتطلع إلى «الحقيقة» الكلية.

وهذا يعني، أن هناك تجربة كلية تتجاوز التجربة الجزئية، فلا يمكن لهذه إلا أن تحدث من خلال تلك. هذه التجربة الكلية هي تجربة الكل، من حيث أنني جزء منه، تجربة الوجود في صيرورته والصيرورة في وجودها، من حيث أن وجودي جزء من وجودها، وصيرورتي جزء فرعي من صيرورتها. ولكنني أ نتزع ذاتي منها تجريداً، لكي أتمكن من معرفتها من حيث هما حقيقة مشخصة واحدة، تجردت أول تجريد لمشاهد يشاهدها، هو ذاتي التي فارقتها معرفة، وإن كانت ماتزال مغمورة فيها وجوداً.

في هذه التجربة التي أفارق بها «الحقيقة» الكلية، أستطيع أن أجرد الوجود من الصيرورة، والصيرورة من الوجود، فإذا الوجود مجرداً هو المكان، وإذا الصيرورة مجردة هي الزمان، وإذا كل مايحدث (يصير)، يحدث في اطاري المكان والزمان. وهذا يعني، أن المكان والزمان نتيجة التجربة، وليسا اطارين قبليين، كما سنبين في حديثنا عن الحساسية المفارقية فيما بعد.

ولكنهما نتيجة التجربة الكلية، التي لا تقتصر على العناصر الجزئية لما يجري، بل تشمل معها القاع الوجودي الذي تجري فيه، والذي إن لم يكن هو الكل، كان لابد من أن يجد امتداده في الكل. ومتى صح هذا، لم تكن للعقل بنية قبلية، وكانت قبليته الحقيقية هي تواصله المباشر مع الوجود وصيرورته.

وفي ضوء هذه النتائج يتضح أن أحكامنا كلها بعدية، وهي تتألف من مادة وصورة، كلتاهما مأخوذة من التجربة. أما المادة فهي عناصر الحادثة، أي جانبها الجزئي، في حين أن الصورة هي الاطار العام الذي تجري فيه الحادثة وهو يتألف تجريداً من المكان والزمان، وتشخيصاً من الوجود

والصيرورة. وهذا هو الجانب الكلي. بيد أن الاطار العام يمكن تصوره على نحوين مختلفين تجريداً: فإما نثبت الصورة ونرى كل شيء في المكان، أو نحركها ونرى كل شيء يحدث في الزمان والمكان. في الحالة الأولى يكون كل شيء خاضعاً للضرورة، وفي الحالة الثانية يكون كل حادث خاضعاً للحتمية: فالضرورة هي صورة الأجزاء موزعة على قاع الكل الثابت، والحتمية هي صورة الأجزاء الحادثة في صيرورة الكل، داخل الكل.

ومن هنا لم يكن هناك جواز وامكان في نطاق الكل الثابت، وكان الجواز والامكان بالاضافة إلى الأجزاء الحادثة في الصيرورة، بما هي أجزاء، وبما الصيرورة جزئية. وهذا يعني، أنهما أدخلا في نطاق الحقائق العلمية، التي لا تصل إلى ضرورتها وحتميتها إلا حينما تأخذ صورة كلية، متشبهة بـ «الحقيقة» الفلسفية، ولكن مع بقائها مجردة.

وعليه تكون الأحكام التحليلية هي التي تنطلق من صورة الكل تجريداً، وتنتقل إلى أجزائه المتضمنة فيه، وتكون الأحكام التأليفية هي التي تنطلق من العناصر المادية الجزئية، وتنتقل تشخيصاً إلى الكل الذي ينظمها. لهذا كانت الأحكام التحليلية ضرورية، والأحكام التأليفية حتمية. وهذا يعني، أننا نفينا عن الأولى صفة القبلية، وعن الثانية صفة الجوازية. أما نفي القبلية فقد بيناه آنفاً، وأما الجوازية فقلنا أنها تتعلق بما هو جزئي، وهي صفة تظل ملازمة لأحكامنا، مادمنا لم نرتفع بها إلى مصاف العمومية، التي هي صورة من الكلية: فالعمومية تصدق على الغالبية، وبذلك تقترب من الكلية.

- ٣ -

ولكن، لنتعمق في خصائص كل من هذه الأحكام من وجهة نظر كنط نفسه، لنتمكن من تعميق مناقشتنا لها. لقد رأى أن الحكم الأول قبلي، وأن الثاني بعدي، وأنهما لا يثيران أشكالاً مثلما يثيره الحكم التأليفي القبلي. ولكن هذا الإشكال انحل لدينا، بعد أن رأينا أن الأحكام كلها بعدية، لاعتمادها على صورتي المكان والزمان، اللذين لم يعودا صورتين قبليتين

للحساسية المفارقية بل أصبحا صورتين مجردتين من الوجود والصيرورة. وفي ضوء ماقلناه، سنناقش كلا من أحكام كنط الثلاثة.

آ - لقد رأى كنط، أن الحكم التحليلي يتصف بصفتين مميزتين، وهما أنه قبلي وضروري. أما أنه قبلي، فقد بينا أنه مامن حكم قبلي، وأن الأحكام كلها بعدية، لأن المكان والزمان صورتان للتجربة الكلية، التي هي القاع الوجودي لكل تجربة جزئية مجردة. وهذا يعني، أن كل مانضعه في اطاري المكان والزمان تجريداً، يكون موضوعاً فيهما أصلاً في التشخيص، من حيث هما وجود وصيرورة. وهكذا تنشأ المعرفة، من حيث هي تجريدات للموجودات الجزئية جردت من الوجود المشخص بالاستعانة بصيرورته، ويعمل الذهن. وهذا ينتهي إلى أنه ما من قبلية نعترف بها غير وحدة الوجدان والوجود المشخص في بداءاتها.

ولكن، لماذا كان الحكم التحليلي قبلياً؟ ولماذا كان الجسم يتضمن الامتداد قبلياً؟ لاشك أننا حين نقول: كل جسم هو ممتد، إنما نعتمد على التجربة. أليست رؤيتنا الأجسام تجربة؟ وهل بإمكاننا أن نرى الأجسام ولا نرى أنها ممتدة في الوقت نفسه؟ إن العميان حين يقولون هذا القول، ألا يستعيضون حاسة اللمس عن حاسة البصر، فيعرفون أن الأجسام كلها ممتدة؟ ثم ماالفرق بين قولنا: كل جسم هو ثقيل، وقولنا: كل جسم هو ممتد؟ إذا كان من فارق بين الحكمين بالاضافة إلى المبصرين، فهو فارق في الحاسة المستخدمة في تحصيل الأحكام من التجربة، فنحن إنما نستخدم مرة حاسة الروز، وأخرى حاسة البصر. أما العميان فيستخدمون مرة حاسة الروز، وأخرى حاسة اللمس. وهذا ينتهي بنا إلى أن الجسم في كلتا الحالتين، يتضمن صفتي الامتداد والثقل، واننا في كلتا الحالتين استخرجنا بالتجربة هذه الصفة أو تلك بعدياً. فأين الأحكام القبلية؟ إن آ + ب لم تأتنا من العدم، بل أخذناها من التجربة، تارة بحاسة البصر أو اللمس، وأخرى بحاسة اللمس أو الروز، بحسب كوننا مبصرين أو عمياناً. فبالتجربة نلاحظ أنها تتضمن ب، ولا تتضمن ج. ثم ماذا لو قلنا: آ + ب + ج تتضمن ج كما

تتضمن ب؟ إن هذا لم يحدث، لأن كنط لم يرده، ولو كان ينسجم مع فلسفته، لما وجد حرجاً في أن يريده! . .

أما ان الحكم التحليلي ضروري فضرورته نابعة من الصورة الكلية التي لابد لها من أن تشمل كل مايجري فيها، أعني كل أجزائها. فما دام الوجود هو الكل الذي لا كل سواه، كان لابد للمكان، صورته المجردة، من أن تشمل كل الموجودات الجزئية. ومادامت الصيرورة هي التغير كله، كان لابد للزمان صورتها المجردة، من أن يضم كل مايجري فيها من حوادث. ومن هناكانت الأحكام الهندسية ضرورية، لأن الأشكال الهندسية التي هي موضوعاتها تخضع لصورة المكان الكلية. وكذلك الأحكام الميكانيكية فهي ضرورية أيضاً، لأن حركات الأجسام التي هي موضوعاتها تخضع لصورتي المكان والزمان الكليتين. وهذا يعني، أن ضرورة الأحكام التي دعاها كنط تحليلية، لا تتأتى من قبليتها، بل من كليتها، إلا إذا كانت القبلية هي الكلية ذاتها.

ب - أما الحكم التأليفي فهو حكم بعدي في رأي كنط. وإننا لن نناقشه في ذلك، مادمنا نرى أن الأحكام كلها بعدية. ولكنه يرى أنه جوازي أيضاً. واننا لن نوافقه على أنه كذلك، بشرط أن يقيد جوازيته بالعبارة التالية: من حيث هو جزئي، إذ أنه حينما يكون كلياً، يصبح ضرورياً، شأنه شأن الحكم الذي دعاه قبلياً. وهذا ينتهي بنا إلى أن جميع أحكامنا التي ترتبط فيها أجزاء بأجزاء، لابد لها من أن تكون جوازية: فالكل هو أصل الضرورة، والجزء هو أصل الجواز.

ج - وهذا يقودنا إلى الأحكام التأليفية القبلية، وإلى الإشكال الذي طرحه كنط بصددها. ولنا أن نلاحظ، ان الإشكال زال بمجرد نفي الأحكام القبلية وجعل الأحكام كلها بعدية. فقد زال التناقض بين البعدية (التأليفية) والقبلية اذ أن الأحكام أصبحت كلها بعدية، تكتسب ضرورتها من كليتها لا من قبليتها. ولكي نبين ذلك بياناً واضحاً، علينا أن نرجع إلى المثال الذي ضربه كنط على الحكم التأليفي القبلي: الخط المستقيم هو أقصر بعد بين

نقطتين. يقول كنط: إن هذا الحكم تأليفي، لأننا مهما حللنا مفهوم الخط المستقيم، لن نجد فيه مفهوم أقصر بعد بين نقطتين. ومن هنا نستنتج أن مفهوم أقصر بعد بين نقطتين، قد أخذ من التجربة بعدياً، وحمل على الخط المستقيم. ونحن لا نماري في ذلك، بعد أن قلنا أن الأحكام كلها بعدية. ولكننا نضيف، ان الأمر هنا أكثر تعقيداً مما ذهب إليه كنط. والحقيقة أنه لو تأمل فعل التفضيل «أقصر بعد» لرأى أن الأمر يتعلق بأكثر من حكم واحد، أي أنه أقصر من الخط المنحني، وأقصر من الخط المنكسر. ونحن نرى، أن اقليدس حينما وضع مسلمته المشهورة: الخط المستقيم أقصر بعد بين نقطتين، إنما تصور المكان أمامه بكل اتساعه، وتصور على جزء منه ثلاثة خطوط: مستقيماً ومنحنياً ومنكسراً، ولاحظ بنوع من الموازنة السريعة، أن المستقيم منها هو أقصرها جميعاً. وهذا يعني، أن اقليدس رأى أن هناك ثلاثة أحكام بعدية: (١) بين نقطتين يمكننا أن نرسم خطاً مستقيماً، (٢) بين نقطتين يمكننا أن نرسم خطاً منحنياً، (٣) بين نقطتين يمكننا أن نرسم خطاً منكسراً. ثم تساءل: ماذا لو أننا حصرنا هذه الخطوط الثلاثة بين نقطتين متباعدتين بعداً واحداً في الحالات الثلاث؟ هنا تصور هذه الخطوط الثلاثة معكوسة أمامه على صفحة المكان، واستطاع أن يقول بحدس سريع، قولته المشهورة: الخط المستقيم أقصر بعد بين نقطتين.

وهذا يبين، أن الحكم التأليفي القبلي هو حكم بعدي، اكتسب ضرورته من صورة المكان الكلية، التي انعكست في الموازنة بين الخطوط الثلاثة حدساً ضرورياً لابد له من أن يتخذ صورة المسلمة اللازمة للبدء في اقامة الهندسة الاقليدية. إنها مسلمة تفرضها صورة المكان ذاتها.

وهذا مانجده أيضاً بالاضافة إلى مبدأ السببية، الذي يقول: مامن شيء يحدث إلا وله سبب. يعد كنط هذا الحكم تأليفياً قبلياً. ولكن شيئاً من التأمل يبين أن هذا الحكم لا يختلف عن مسلمة الخط المستقيم. بيد أن هناك فارقاً بين الحكمتين، إذ أن الأول يتعلق بصورتي الزمان والمكان، في حين أن الثاني يتعلق بصورة المكان. وهذا يعني، أن مبدأ السببية بعدي، وهو نتيجة مواكبة الفكر حركة الصيرورة على نحو من الانحاء.

يقول كنط: إذا حللنا مفهوم «مايحدث»، لم نجد فيه مفهوم السبب. ويستنتج من ذلك، أن مبدأ السببية تأليفي. ولكنه يعدهِ قبلياً، لأننا في رأيه، نعرف السمات العامة لكل مايجري في الطبيعة من ظواهر، قبلياً. فلكي نفسر هذه الظواهر في ارتباطها بعضها ببعض، لابد لنا من مبدأ نستند إليه في هذا التفسير. وهذا المبدأ لا يمكن أن يكون مستمداً من التجربة، أي من الظواهر ذاتها.

ولكن مثل هذا التفكير يغفل عن أننا هنا بازاء مستويين، أحدهما كلي، وهو مبدأ السبب الكافي، الذي هو تجريد الصيرورة، وثانيهما جزئي، وهو ارتباط السبب بالمسبب في هذه الظاهرة وتلك. لهذا ليس هناك معنى للقول: إن مبدأ السببية لا يمكن أن يكون مستمداً من التجربة. إن قولاً كهذا يتجاهل الجانب الكلي من التجربة، تجربة الصيرورة الكلية، ويتوقف عند جانبها الجزئي فقط، جانب توالي حادثة بعد حادثة، فيرى أنه من الوقوع في الدور الفاسد أن نفسر السببية بالظواهر، والظواهر بالسببية. ولكننا نقول: لو كان الأمر كذلك، لكنا ندور في حلقة مفرغة. ولكن الأمر ليس كذلك، لأن هناك انتقالاً من الصيرورة التي هي الحركة الكلية للوجود في الوجود ذاته، إلى حركة جزئية معينة فيها، كما تتبدى في ارتباط هذه الظاهرة بتلك، أي انتقالاً من السبب الكافي إلى تولد حادثة من حادثة[1].

ومن هنا كانت الضرورة التي يتصف بها مبدأ السببية، وهي نتيجة ارتباط الجزء بالكل، لا الضرورة القبلية التي تحدث عنها كنط: فلأننا نمر بالتجربة الكلية لصيرورة الوجود، منذ أن فتحنا أعيننا على الحياة، رأينا السببية في ارتباط ظاهرتين أو حادثتين فيما بينهما، خالعين على الجزء ما رأيناه في الكل.

- ٤ -

بيد أن اطلاق حكم من الأحكام يفترض موضوعاً ومحمولاً من ناحية، وعقلاً يدركهما ويدرك العلاقة بينهما، من ناحية أخرى. وهذا

(١) المصدر السابق: فصل: مبدأ العلة الكافية واليقين ص٢٠٤ - ٢٢٤.

يفترض في رأي كنط، عملاً سابقاً تتحول به مادتهما المشوشة إلى مادة منظمة. هذا العمل تقوم به الحساسية المفارقية بما تتمتع به من صورتي المكان والزمان، والفاهمة المفارقية بمقولاتها الاثنتي عشرة. فالحواس تقدم لنا «مادة الحدس» منتشرة في المكان والزمان انتشاراً يدل على الاختلاط والاضطراب. وهذا ليس كافياً وحده لتصور الأشياء. لهذا كانت الفاهمة هي التي تلم بمقولاتها الاثنتي عشرة من شعث هذه «المادة» المختلطة المضطربة، وتؤلف منها مفهومات الأشياء على اختلافها، بادخال النظام عليها، إذ من دون هذا النظام لا تكون الأشياء مفهومة. ولكنها إذ تؤلف بينها، تصدر أحكاماً مختلفة بصددها، لأن التأليف هو اصدار حكم. وتلكم هي الآلية التي تتبعها الفاهمة في بنائها الطبيعة من المادة التي يقدمها الحدس، وهي تفرض عليها الصورة التي تطبعها بها. وهذا يحدث بفضل اثنتي عشرة مقولة هي البنية الحقيقية التي تعمل الفاهمة من خلالها.

وإذا تأملنا هذا الكلام، وجدناه يعني، أن الأشياء لا قوام لها أو صورة، وأن القوام والصورة منحة مجانية تقدمها الفاهمة لها، وهي في سبيلها إلى معرفتها. بيد أننا نلاحظ أن لكل شيء صورته وقوامه، فالصورة والقوام ليسا أمرين معرفيين فقط، بل إنهما أمران وجوديان، قبل أن يصبحا معرفيين: إنهما معرفيين لأنهما وجوديان، فما من شيء معرفي بحت على الإطلاق. وهذا يجرنا إلى المشكلة الفلسفية الأساسية: مشكلة المعرفة والوجود. فهل المعرفة من ابداعنا أو أنها صورة أمينة أو غير أمينة عن الوجود؟ إن قول كنط يشير إلى بنية وقوالب جاهزة في العقل البشري، تصب فيها مادة المعرفة، فتستمد منها صورتها. وهذا يجعلنا نتساءل: من أين أتت هذه البنية والقوالب؟ أهي أصيلة في النوع البشري؟ وعلى افتراض أنها أصيلة، فهل هي متحجرة ومتجمدة على هذا النحو؟ إن الاجابة بالايجاب تقتضي تفسير التحجر والتجمد. وعندئذ، الا يصبح من أغرب الغرائب أن يكون كل مايحيط بنا عديم الصورة والقوام، وهو ينتظر العقل لكي يمنحه الصورة والقوام؟ ولكن الاجابة بالنفي تعني تأثرنا بشيء ما

باستمرار. فما عساه يكون هذا الشيء؟ وهل هو غير هذا الوجود المحيط بالعقل البشري؟ للاجابة لابد لنا من أن نختار بين ثلاثة فروض: فإما نقول: إنّ العقل منفصل عن كل شيء وقائم بذاته قياماً مطلقاً، أو نقول: انه ليس منفصلاً عن أي شيء، وانه مندمج في كل شيء مثل سائر الموجودات الأخرى، أو نقول: انه على اتصال بكل شيء على نحوه الخاص، الذي يميزه من سائر الموجودات الأخرى، وان قيامه بذاته لا يعني انفصاله المطلق عما يحيط به. بيد أن القول بالانفصال يجعلنا في موقف لا يمكننا أن نفهم معه، كيف يتصرف العقل بمادة المعرفة، ويجعلها على الشكل الذي وصفه كنط. إن القول بذلك يهدم نظرية كنط ذاتها. كذلك الفرض الثاني، فهو يجعل المعرفة غير مقبولة، لأن العقل لا يتمايز في هذه الحال عن أي موجود، لا عن هذا الحجر أو هذه الشجرة أو اي شيء آخر! .. بقي الفرض الثالث، الذي يرى في العقل شيئاً متمايزاً من سائر الموجودات، من دون أن يكون منفصلاً عنها. في هذه الحال، لابد من بيان جانب الاتصال من ناحية وجانب التمايز من ناحية أخرى.

أما الاتصال فيتعين بالأصل الوجودي للعقل، أعني الوجدان. فمن هذه الناحية، يكون العقل موجوداً مثل سائر الموجودات، يُشاركها الوجود، ويضرب بجذوره فيه. إنه ليس منفصلاً عن الجسد من هذه الناحية، وللجسد دور كبير في جعله يتصل بما يحيط به. في حين يكمن الانفصال في كونه قادراً على المعرفة، التي تبلغ أعلى درجات التجريد، والتي تجعل من الوجود وموجوداته مفهومات تختلف عنها بما هي كذلك، وإن كانت تدل عليها. إنه في الوجدان ترتبط المعرفة بالوجود، ويرتبط المجرد بالمشخص، وفيه يجب علينا أن نبحث عن حل المشكلة الفلسفية الأساسية: مشكلة علاقة المعرفة بالوجود. لكي نخرج من احراج إما المثلانية أو المادية، الذي مازال الشغل الشاغل للتفكير الفلسفي.

وإذا كان الأمر كذلك، أصبحت المعرفة مشاركة يشارك العقل بها في فهم الوجود، بتوسط الجسد، الجانب الوجودي من الوجدان. وهذا يعني،

أنه هو ذاته خاضع لشرطي المكان والزمان، لأنه بما هو وجدان، موجود في المكان والزمان. وهذا يجعل معرفته محدودة بحدود مكانه وزمانه، وليس بامكانه أن يتجاوزهما إلا تجريداً، أي باستبعاده جوانب التشخيص كلها منها، واستبقائه المجردات العامة الصالحة في كل مكان وزمان. ولكن معرفته تظل معرفة: إنها تعبير عن موجود، وليست موجوداً. فليفهم المثلانيون والمدانيون ذلك! . .

وهذا ينتهي إلى أن المعرفة ليست مرتبطة ببنية العقل، كما يرى كنط، بل إن «بنية» العقل مستمدة من الوجود المشخص. وهذا يصدق على ادراك الحقائق الجزئية، كما يصدق على فكرتي الزمان والمكان: فكما أن فكرتي الزمان والمكان مستمدتان أصلاً من الوجود والصيرورة، كذلك فكر الموجودات المشخص إلى موجودات جزئية. فلأن الوجود يصير، فهو يتخذ صوراً مختلفة تجعل موجودات تظهر، وأخرى تختفي. إن هذه الموجودات تبدو في تغير دائم، إذا نظرنا إليها في خلال فترة من الزمن، فما من شيء ثابت إلا الوجود الذي يصير كل شيء فيه، والذي لا يمكن لصيرورته أن تخرج منه، لأنه لا خارج له. ولكن هذه الموجودات ذاتها ذات صورة وقوام في ادراكها الآني. وإذا صح أنها تصير وتتحول وتصبح غير ذاتها في فترة معينة تناسبها، تبين أن الأجزاء لا وجود لها من دون الكل، الذي يمسكها في الوجود. وأنا الذي أعرفها، أعرفها في فترتها هذه، إما مباشرة أو على غير مباشرة، وأستطيع أن أدرك صورتها، وأحس بقوامها، بل إنها هي التي تهب عقلي هذه البنية التي تكلم كنط عليها. وههنا يجب أن نظل واضعين نصب أعيننا، ماكنا أشرنا إليه من تجربة كلية وتجربة جزئية، فالتجربة الجزئية مرتبطة بالتجربة الكلية، وتتحدد بها. ومن هذه الناحية يمكنني أن أدرسها فلسفياً فقط. أما من حيث هي جزئية، فهي لا تغنيني شيئاً، إذ تصبح مجردة، والمجرد بما هو مجرد، ليس «موضوع» الفلسفة.

وعلى هذا النحو، أكون أنا والموجودات الجزئية مشاركين في الوجود المشخص، وتكون هذه المشاركة هي التي تمكنني من الحكم على يجري لها،

هي من بنية العقل ذاته، بل إنها من تأثير التجربة فيه، بما فيها من ثبات يمثل جانب الوجود وتغير يمثل جانب الصيرورة. ولهذا نرى في المقولات كما تصورها كل من أرسطو وكنط، تجريدات من التجربة، مستمدة من الوجود والصيرورة. وهي ليست عشراً كما رأى أرسطو، ولا اثنتي عشرة كما رأى كنط، إذ أن العدد خاضع لوجهة النظر إلى الوجود، ويكفي تغيير وجهة النظر، حتى يتغير معها هذا العدد.

- ٥ -

يستخلص كنط من نظريته في بنية العقل النظري الخالص، ان الطبيعة التي يتصورها هذا العقل لا يمكن أن تكون على نحو آخر غير النحو الذي يتصورها عليه: فالمكان والزمان من ناحية، والمقولات الاثنتا عشرة من ناحية أخرى، تؤثر جميعاً في صياغة هذه الحدوس، التي تأتينا بها الحواس الخارجية والداخلية، بحيث يصطبغ كل شيء بها اصطباغاً كلياً.

ومن هنا تنتج نتيجتان هامتان: ظاهرية المعرفة ونسبيتها. أما ظاهريتها فترجع إلى أن للعقل النظري بنية محددة مستقلة عن الجسد كل الاستقلال، ومن ثمة عن العالم «الخارجي». وهذا يعني في رأيه، أن ما نعرفه هو الظواهر لا الأشياء في ذاتها، وأن هذه المعرفة يمكن التعبير عنها بأحكام تأليفية صادقة في كل زمان ومكان، لأنها صادرة عن بنية العقل النظري التي لا تتغير. وهذا يؤدي إلى النتيجة الثانية، وهي أن معرفتنا نسبية، لأنها متعلقة ببنية العقل النظري، التي لو تغير لتغيرت معها المعرفة ذاتها. فما يصل إليه من رؤية العالم، لابد له من أن يتطابق بالضرورة مع بديهياته وحدوسه.

ولكن ظاهرية المعرفة ناتجة عن افتراض العقل النظري مستقلاً عن الجسد، ومن ثمة عن العالم. وهذه نظرية مجردة، إن لم نقل خاطئة. فالنظر إلى العقل على أنه قائم بذاته، ينطوي على تجاهل واضح لحقيقة لا يمكن انكارها، وهي تجسد العقل في الوجدان، وكون الوجدان يضرب بجذوره في الوجود، ويخضع لصيرورته، التي تغمره بتيارها المتدفق

باستمرار. وإذا صح هذا الذي يراه كنط فهو يجعل المعرفة لا علاقة لها بالوجود وصيرورته منذ البدء، مما ينتهي إلى استحالتها فيما بعد.

والحقيقة أن البدء من ارتباط العقل بجذوره الوجدانية، وامتداد الوجدان بجذوره في الوجود وصيرورته، من شأنه أن يبدل من هذه الخاتمة المأسوية: إذ تصبح معرفة الشيء معرفة كاملة، معرفة له بظواهره وذاته معاً، ومعرفة له بقيامه على أرض مشتركة هو العقل الذي يعرفه. وعندئذ، لن يكون الزمان والمكان صورتين قبليتين للحساسية المفارقية، ولن تكون المقولات الاثنتا عشرة وجهات نظر مرتبطة ببنية الفاهمة، بل يصبح المكان والزمان تجريدين من الوجود في صيرورته والصيرورة في وجودها، وتصبح المقولات صوراً عامة لمواقف نظرية مختلفة، يتخذها العقل من الأشياء في التجربة، ويساعده على تحصيلها ثبات الوجود وتغيرات الصيرورة. وهذا ينتهي إلى أن بنية العقل النظري مستمدة من الوجود وصيرورته.

- ٦ -

بيد أن العقل النظري لا يقف عند هذا الحد، فالنطق (العقل الخالص) لا يلبث أن يتناول مبادئ الفاهمة الخالصة، ويستخدمها في مجال غير مجالها، في مجاله الخالص، في سبيل بلوغ ماهو غير شرطي. وبذلك يضع النفس والعالم والله، لتفسير جملة الظواهر والحوادث: يضع النفس لتفسير جملة الظواهر الفكرية، ويضع العالم لتفسير جملة الظواهر الطبيعية، ويضع الله لتفسير تطابق مايجري في العالم مع مايجري في النفس. أما بالنسبة إلى النفس فتبدو واحدة، كما يقول كنط. وإذاً انها واحدة من الناحية اللاطبيعية (الميتافيزيقية)، وهي تبدو أيضاً عين ذاتها، وإذاً فهي عين ذاتها من الناحية اللاطبيعية. ولكن هذا مجرد مايبدو، وفيه من المغالطة مافيه. كذلك فإن العالم يبدو محدوداً وغير محدود في المكان والزمان، وتبدو أشياؤه في نهاية الأمر، مؤلفة وغير مؤلفة من عناصر بسيطة، ويبدو أن فيه أفعالاً حرة وغيرة حرة، وإن فيه كائنات ضرورية وغير ضرورية. وهذا مايدعوه كنط بنقائض العقل الخالص: فهو يثبت بعض القضايا وينفيها هي ذاتها في وقت واحد

معاً. أما الله فلا يمكن التفكير فيه، إلا ابتداء من التفكير في العالم، أي التفكير في وجوده ونظامه، أو التفكير بماهية الألوهية ذاتها. بيد أن الحجتين القائمتين على وجود العالم ونظامه لا قيمة لهما، إذا لم يعتمد النطق على الحجة الثالثة، نعني الحجة الاجديائية (الاونطولوجية). ولكن هذه الحجة تنطوي على السفسطة، فهي عديمة القيمة، إذا لم يكن الوجود كاملاً. وهكذا يبدو النطق منبعاً للسفطسة.

وهذا يعني، أن الأمور هي كما تظهر لنا: فالنفس تظهر لنا واحدة وعين ذاتها، والعالم يظهر مسرحاً للنقائض، والله يظهر موجوداً، إذا فرضنا وجوده كاملاً. ولكن هذا مجرد ظهور، ولا ندري مدى صحته في الواقع. وهكذا يعجز كنط عن اثبات وحدة النفس وراء ظواهرها الفكرية، وعن اثبات وحدة العالم وراء ظواهره الطبيعية، وعن اثبات وجود الله وراء النفس والعالم: فالنفس والعالم والله تظل فكراً مفارقية يفترضها العقل قبلياً، ولا يستطيع الجزم بصحتها.

ولا عجب في ذلك، فهو لأنه انطلق من البنية النظرية للعقل وماتنطوي عليه من مبدأ السبب الكافي - وهو مبدأ ذاتي في نظره - لم يستطع أن يخرج إلى النفس والعالم والله، ليثبت وجودها موضوعياً. لقد عجز عن تصور وحدة النفس والجسد، ولأنه فأن بناء على ذلك، بمعرفة تقتصر على الظواهر، فقد عجز عن تصور وجود العالم ووحدته، ولأنه لم يستطع تفسير علاقة الذات (النفس) بالعالم، وتفسير وجود العالم ونظامه، فقد لجأ إلى فكرة الله - بما هي مجرد افتراض - لكي يستعين بها على هذا التفسير: فظل في نطاق تفسير افتراض بافتراض...

وهنا نلاحظ أن سبب ذلك هو التجريد المعرفي الذي يحول الاتصال الوجودي إلى انفصال مطلق: انفصال الجسد عن النفس، وانفصال الجسد عن العالم، ثم يحاول احلال العلاقة المنطقية محل الاتصال الوجودي، انطلاقاً من افتراضات.

النتيجـــة

وبعد، ماالذي نستخلصه مما تقدم؟ إن فصل العقل عن الوجود والصيرورية وعده ذا بنية خاصة تخلع ذاتها على الموجودات، لم يقدما حلاً مقبولاً لمسألة المعرفة، وأعطياه استقلالاً من المشكوك أنه يتمتع به: إذ ان تشكل بنيته ذاتها يفترض نفي هذا الاستقلال.

لقد حاول كنط أن يثبت، أن هناك أحكاماً قبلية تأليفية. وقد بينا أنه ما من أحكام قبلية، وأن أحكامنا كلها بعدية. وبهذا يسقط مضمون اجابته عن سؤاله الذي طرحه بصدد الحكم وأنواعه. ولكن هذا لا يمنعنا من أن نلقي نظرة فاحصة على صورة السؤال المطروح.

لنلاحظ أولاً، أنه يطرح المسألة على النحو التالي: كيف يمكن أن يكون هناك أحكاماً قبلية تأليفية؟ وهذا يعني أنه يسأل عن الكيف. وهذا سؤال علمي يتضمن أنه يسلم بأن اصدار الحكم أمر واقع، وأن المسألة تتعلق بابراز هذه الكيفية فقط. ثم ان السؤال يتعلق بامكان هذا النوع من الأحكام، والامكان يتعلق بالأمور الجزئية. وهذا يعني، أنه هنا في نطاق العلم أيضاً. ولكن الجديد في سؤال كنط، أنه يتعلق بالأحكام لا بالمفهومات، خلافاً لما هو الأمر مع الفلاسفة من قبل ومن بعد. وهذا يبين، أن اهتمام كنط كان منصباً على التأليف أكثر منه على التحليل. وهذا يتطلب شيئاً من التعليل.

ولكن السؤال بكيف يدل على حدوث، وحدوث الحكم أمر نفسي، وان كان كنط يريد أن يبعد عن الناحية النفسية. وهذا يجعلنا نتساءل: هل حدوثه مستقل عن أي حدوث آخر؟ إن كل حدوث لابد له من أن يحدث في الزمان على الأقل، والزمان كما رأينا هو صورة الصيرورة في التجريد، وليس صورة قبلية للحساسية، كما رأى كنط. ومعنى هذا أن وجوده في النفس هو صورة لوجوده في الصيرورة، وان مايجري فيه هو صورة لما

يجري في الصيرورة، مما ينتهي إلى أن الحكم يشمل في مضمونه جزءاً على الأقل من مضمون الصيرورة نظراً لأن صيرورة الوجود تشمل كل صيرورة أخرى.

وهذا مايؤيده حديث كنط عن الامكان: امكان الأحكام التأليفية القبلية. فالامكان هو لحمة الصيرورة، وتحققه سداها. ولكن امكان المعرفة يبدو مخالفاً لمنشئها النفسي. وهذا ماأراده كنط. لكن امكان الحكم حدوثه، الذي لابد له من أن يرتبط بالمنشأ النفسي، إذ أن الحكم لا يحدث إلا في النفس. وإذا كان لابد لنا من أن نجعله غير مقتصر على المنشأ النفسي، كان لابد لنا من أن نضيف إليه منشأ التجربة. ولكن التجربة كما نفهمها، تختلف عن التجربة كما يفهمها كنط: فالتجربة عنده جزئية تتعلق بالموضوع ومحموله، في حين أنها عندنا تشمل ماوراء الموضوع والمحمول أيضاً، أي تشمل المسرح الذي يكون فيه أي موضوع مع محموله. وإذاً، هناك تجربة كلية وراء التجربة الجزئية، وهي تخلع على المنشأ النفسي للحكم تماسكاً يتخذ صورته الكاملة من الضرورة والكلية، وينتهي بالأحكام التأليفية إلى أن تكون ممكنة.

ولكن الأحكام التأليفية لدى كنط ممكنة على نحو مخالف لامكانها عند سائر الفلاسفة. فالحكم لديه سابق على المفهوم. وهذا يرجع إلى ايمانه بأحكام تأليفية قبلية. ولكننا بينا أنه مامن أحكام قبلية، وأن الأحكام كلها بعدية، لأن بنية العقل النظري نفسها مستمدة من التجربة: تجربة الوجود والصيرورة.

والحقيقة أنني حينما أقول: ان الأمر لابد له من أن يكون كذلك في كل مكان وكل زمان، لا أصدر في قولي هذا عن ايمان ببنية ثابتة للعقل النظري، لأن هذه البنية وثباتها يحتاجان إلى تعليل كما سبق لنا أن قلنا. فضرورة المعرفة وكليتها ليست مشروطة ببنية العقل، وإنما بما جعل العقل ذاته يتمتع بهذه البنية الثابتة. وإذا رأى كنط أن الضرورة والكلية لا تنتجان عن التجربة، فلأنه فهم التجربة بمعناها الجزئي، وفاته معناها الكلي. الذي هو

الاطار الثابت الشامل لكل تجربة جزئية: فالتجربة بمعناها الكامل تعطينا الجائز والضروري، الممكن والواجب، الجزئي والكلي، الخاص والعام، في وقت واحد معاً. وهذا مافات الفلاسفة جميعاً، حينما اعتقدوا أن التجربة تعطينا الجائز والممكن والجزئي والخاص فقط، وأن العقل هو الذي يعطينا الضروري والواجب والكلي والعام. انه هو الذي أدى بهم إلى احداث هوة بين التجربة والعقل، لم يستطيعوا بعد احداثها أن يعبروها بوسائلهم المصطنعة. ولو أنهم نظروا جيداً، لأدركوا أنه مامن هوة تفصل العقل عن التجربة، وأن طريقه سالك إليها.

* * *

السياسات في المنطقة العربية ونتائجها الاقتصادية والاجتماعية

د. اسماعيل شعبان

- العوامل المؤدية للتردي العربي المعاصر:

أولاً: (البيروسترويكا)، والوضع الدولي الجديد، غير المؤاتي للعرب:

أ- لقد كان اعلان (البيروسترويكا) في الاتحاد السوفياتي عام ١٩٨٥، على يد الرئيس السوفياتي، أمين سر الحزب الشيوعي السوفياتي (سابقاً) ميخائيل كورباتشوف، وانهاء (المرحلة القديمة، الممتدة منذ ١٩١٧)

- د. اسماعيل شعبان: باحث من سورية، رئيس قسم الاقتصاد والتخطيط في كلية الاقتصاد بجامعة دمشق له عدد من الأبحاث المنشورة في الدوريات المحلية والعربية.

وبالتالي سقوط جدار الاستناد الكبير الذي كانت تستند عليه قوى التحرر العربية، والمظلة السياسية الدولية في مجلس الأمن والأمم المتحدة، والدعم بالتكنولوجيا العسكرية والمدنية (سدّ الفرات) والمعد للكثير من الكوادر الفنية، والأنموذج الأفضل للتنمية (للكثير من البلدان العربية ذات التوجّه الاشتراكي) المتمثل بالأنظمة الاشتراكية (السابقة): التي تخلّت عن ايديولوجيتها الماركسية - اللينينية - المادية، وعن قطاعاتها العامة، ومكاسبها الجماهيرية عبر مسيرتها الاشتراكية، إلى نظام السوق وفوضى العرض والطلب.. الخ. مما أدى إلى سقوط قيمة الروبل سقوطاً كبيراً.

ب - تشتت وتمزق الأصدقاء السابقين في البلدان الاشتراكية، أيدي سبأ، وافلاسهم، وبالتالي تحول هذه الدول العملاقة عسكرياً وصناعياً وعلمياً، إلى بلدان عالم ثالث، ورابع وخامس.. الخ تعاني الفقر والمجاعة والحروب القومية والطائفية الطاحنة، والمدمّرة.

جـ - وكذلك ليس فقط حل هذه الدول الاشتراكية (سابقاً) لحلفها الاقتصادي (الكوميكون) أو العسكري (حلف وارسو) وإنما لترجو الدول الامبريالية لمساعدتها بتدمير ترساناتها الاشتراكية النووية، وصواريخها البالستية (وكما لو كان الأمر تنفيذاً لشروط منتصر في حرب عالمية ثالثة).

د- وبالتالي ليس فقط التخلي عن دعم حركات التحرر العربية، والدولية (مادياً وعسكرياً واعلامياً وسياسياً)، وإنما لمزاحمتها على القروض من المؤسسات الدولية، ومساعدات الدول الصناعية الكبرى.

وإنما أيضاً للوقوف مع الدول الامبريالية في مجلس الأمن في خندق واحد ضد بعض هذه البلدان.

وبالتالي منع بيعها السلاح، أو قطع الغيار اللازمة للسلاح المقدم أو المباع إلى حلفاء الأمس من البلدان النامية، وخاصة التي لا تسمح الدول الأمبريالية ببيعها.

كذلك لدرجة تقديم الوثائق المبينة لحجم ونوعيات صفقات الأسلحة القديمة، والحديثة، بالكم والنوع والفعالية، أو المساعدات التي قدّمت من بعض هذه البلدان.

وبالتالي منع بيعها السلاح، أو قطع الغيار اللازمة للسلاح المقدم أو المباع إلى حلفاء الأمس من البلدان النامية، وخاصة التي لا تسمح الدول الأمبريالية ببيعها.

كذلك لدرجة تقديم الوثائق المبينة لحجم ونوعيات صفقات الأسلحة القديمة، والحديثة، بالكم والنوع والفعالية، أو المساعدات التي قدمت من بعض هذه البلدان إلى حلفائها السابقين من البلدان الناميةوحركات التحرر الثورية.

ح - صيرورة القرار العالمي إلى جهة واحدة فقط لينحصر بيد الولايات المتحدة الأميركية كرئيسة للنظام الأمبريالي والوضع العالمي الجديد، واسرائيل الممثلة باللوبي الصهيوني، ومجموعة دول أوربا الغربية عبر الحلف الأطلسي، والذين كلهم لا يودون العرب (الذين عانوا أو لا يزالون يعانون الكثير على أيديهم).

٣- الشعور بالاحباط والمرارة وخيبة الأمل، لدى كل حركات التحرر في العالم، وخاصة في بلدان المنطقة العربية ذات التوجّه الاشتراكي، نتيجة ذلك.

٤- ومما زاد الطين بلة، الحربان العراقيتان الكارثيتان (١) و(٢) اللتان قصمتا ظهر الأمة العربية والاسلامية (نفسياً، وسياسياً، وعسكرياً، واجتماعياً، وأيديولوجياً، وخاصة اقتصادياً). وبنفس الوقت دعمتا الوجود الأمريكي والأوربي والاسرائيلي في المنطقة العربية أكثر من أي وقت مضى.

٥- وفجأة وجد العرب أنفسهم مكشوفين (عسكرياً وسياسياً) أنّه عليهم منذ الآن فصاعداً الاعتماد على قواهم الذاتية في كافة المجالات العسكرية، والسياسية، والاقتصادية، والعلمية، والتكنولوجية، والتمويلية. . . الخ).

ولسوء الحظ أن بعض هذه الأنظمة تحتاج ذلك ليس للاحتماء من العدو الحقيقي (الأمبريالية والصهيونية) وانما من الأخ العربي المجاور (حيث الخلافات الحدودية التي تركها الاستعمار وراءه كحقول ألغام ليفجّرها متى

شاه)، وكذلك خوفاً من الجماهير العربية الكادحة التي أخذت تعي من جهة، وتجوع أكثر من جهة أخرى، وطالما أن ذلك ليس بمقدور الكثير من الأنظمة العربية فعله، ولذلك كانت بعض التحالفات العربية الامبريالية.

٦- وبالتالي الاندفاع العربي نحو السلام مع اسرائيل بعد طول رفض لذلك.

٧- وفجأة تنكشف اسرائيل على حقيقتها أمام كل العالم بشكل عام، وأمام كل العرب بشكل خاص، وبأنّها:

أ- ليست قزماً كما سماها بعض الحكام والصحفيين العرب قبل كارثة حزيران ١٩٦٧.

ب- وأنها ليست حمامة سلام كما كانت تسمي نفسها أمام المؤسسات الدولية، ووسائل الاعلام العالمية.

جـ- وإنما لتصبح عملاقاً في المنطقة تتمرّد على مؤسسيها الأوربيين بنقد ما لقرار الجماعة الأوروبية في البندقية ١٩٨٠ المنتقد لسياستها ضد الفلسطينيين الذين يحق لهم تقرير مصيرهم) وبالتالي رفضها لمشاركة أوربا في التدخل في عمليات السلام التي ابتدأت في مدريد ١٩٩١ وحتى ت٢ ١٩٩٢ في واشنطن وكذلك تتمرّد على ولية نعمتها الولايات المتحدة الأمريكية، و التي رغم ذلك كفلتها بـ ١٠ مليار دولار، أيلول ١٩٩٢، وأمدتّها بأسلحة حديثة، منها طائرات هيليوكوبتر المدرّعة، (أباتشي)، (وبلاك هوك) وجعلت منها مستودعاً للأسلحة الأمريكية.

د- وتستغل اسرائيل حرب الخليج استغلالاً ما بعده استغلال،

د١- عسكرياً: بالحصول على احدث أنواع الأسلحة الأمريكية مجاناً، (صواريخ باتريوت، وتطويرها صاروخها (آرو) المضاد للصواريخ.. الخ).

د٢- اقتصادياً: بالحصول على التعويضات المادية الكبيرة والمجزية والتي دُفعت فواتيرها عربياً في نهاية الأمر، وبما يعادل مليار دولار، مقابل كل صاروخ أطلق عراقياً باتجاهها! حتى ولو فجر في الجو.

هـ - وبنفس الوقت استغلال خراب الاتحاد السوفياتي والأنظمة الاشتراكية الأخرى.

هـ١ - بإستقدام مئات الألوف من المهاجرين اليهود العلماء والفنيين والاختصاصيين والباحثين إليها، وعشرات الآلاف من يهود الفلاشا في أثيوبيا.

هـ٢ - كذلك لتقيم على أنقاض الصداقة العربية - السوفياتية علاقات علمية وتكنولوجية عسكرية نووية مع روسيا، وحتى مع الجمهوريات الاسلامية (السوفياتية سابقاً).

و - ثم لتصبح دولة عالمية تتمرد حتى على قوانين الأمم المتحدة وقرارات مجلس الأمن (٢٤٢ - ٣٣٨ - ٤٢٥ . . . الخ). وتهدد وتضرب متى شاءت وأنّى شاءت، وتتحكّم في القرار الأوربي والأمريكي، بواسطة اللوبي الصهيوني الضاغط في هذه البلدان، وخاصة، أيام الانتخابات الذي يحصل خلالها على كل الوعود، ومن كل الأطراف.

ز - والوصول عن طريق جهاز استخباراتها (الموساد) إلى أبعد الأسرار العلمية والتكنولوجية والنووية في العالم مستغلاً امكانات الأجهزة المخابراتية في الدول الكبرى (ك. ج. ب: السوفياتي) و (C.I.A الأمريكي).

ح - استطاعتها رغم عنصريتها الشديدة الغاء قرار الأمم المتحدة القاضي بمساواة الصهيونية بالعنصرية.

ط - وكذلك الوصول دبلوماسياً، وسياسياً إلى الدول التي كانت تقاطعها سابقاً (الصين الشعبية، الدول الاشتراكية السابقة. . والدول الافريقية، والجمهوريات الاسلامية المستقلة، اسبانيا. . الخ).

ي - اشتراطها لحضور مؤتمر السلام في مدريد، ١٩٩١ بتنفيذ اسبانيا لعدة شروط لصالحها، والتي منها افتتاح كنيس يهودي في اسبانيا، وتلبيس الطاقية اليهودية للملك الاسباني خوان كارلوس عند افتتاح الكنيس في نهاية شهر آذار ١٩٩٢.

٨- هذا ولا شك أن في كل قوة لاسرائيل (سواء من الخارج أو من الداخل) هو بحد ذاته مزيد من اضعاف العرب وتهديد لهم في أمنهم المائي، الغذائي والوجودي، واجهاداً لهم بالركض وراء المزيد من التسلح الباهظ التكاليف الذي لا نهاية له على حساب التنمية الاجتماعية والاقتصادية.

ثانياً ـ المعاناة العربية من التركة الماضوية:

١ - الحقيقة أن المعاناة العربية الكبيرة عبر تاريخ الأمة الطويل أعلاه الحافل بكل الصراعات والحروب (العربية - العربية) و(العربية - الأجنبية). وخاصة الحروب العربية الاسرائيلية.. الخ. أكثر مما عانته أية أمة أخرى عبر تاريخها، وما تخلل ذلك من فترات طويلة وكثيرة من الاضطراب الاجتماعي والخراب الاقتصادي واللااستقرار السياسي.. الخ. المؤدية كلها إلى خلق بيئة منفرة لرأس المال الاستثماري (المحلي أو الأجنبي)، وبالتالي غير خصبة للنمو الاقتصادي فيها، الذي يقتضي أكثر ما يقتضي الاستقرار السياسي والاجتماعي والتشريعي، والنفسي.. الخ.

ثالثاً - عوامل سياسية وسلوكية عربية معاصرة:

والتي قد تكون العامل الأخطر المسبب للكثير من المآسي العربية، ماضياً وحاضراً ولاحقاً، والتي منها التالي:

١ - طغيان السلوكية العربية الفردية الأنانية الذاتية التي ابتليت بها الأمة العربية أكثر من أية أمة أخرى وبالتالي تفضيل مصلحة (الأنا) على مصلحة الـ(نحن)، ومصلحة الأسرة على مصلحة الشعب، ومصلحة القطر على مصلحة الأمة، وبالتالي وصول إلى سلطة القرار العربي ليس بالأكيد الأكفأ، أو المنتخب ديمقراطياً من بين العرب، وربما من هو غير جدير بالوصول، وخاصة من أبناء الأسر الحاكمة بالوراثة، أو من ممتطي (الثورجية) بدون إيمان بها، أو من الديماغوجيين اللاعلميين من ممتطي عواطف الجماهير المستنعجة، الواعدين لها بالمن والسلوى، أو ربما كما في أمريكا اللاتينية: (الكومبرادور) من المهربين وتجار المخدرات وأدوية وأغذية وحاجات الناس الضرورية، وبالتالي تدعيم سلوكية عدم وضع الشخص

المناسب في المكان المناسب، حتى تتلاءم الصورة مع الأرضية المحيطة، والذي بدوره يؤدي إلى:

٢- المزيد من التفرقة القطرية، بخلق علم ونشيد وعملة ودستور وقوانين مميزة ومفرّقة ومقزّمة لكل قطر عربي على حدة، وذلك لتكريس القطرية، وحفاظ كل نظام على مكتسباته الأسروية الخاصة ولو على حساب مصلحة الأمة ككل.

٣- وبالتالي ضعف النجاحات العربية القطرية في كافة الميادين العلمية، والتكنولوجية، والوحدوية، والعسكرية، والصناعية والزراعية... الخ.. الخ.

٤- هذا ورغم المساحة العربية الكبيرة، (ولكنها بمساحاتها القليلة الصالحة للزراعة من جهة، وقلة المزروع من الصالح، وقلة المروي من المزروع... الخ) عاجزة عن إطعام الأمة العربية البالغة حالياً ٢٢٤ مليون عربي، (لدرجة أن شعوباً عربية بكاملها تموت جوعاً، (الصومال عام ١٩٩٢) وكذلك أن الثروات العربية البترولية:

المتناقضة الاحتياطات، والأرصدة البترودولارية: المتناقضة القيمة والأسعار والعوائد، سواء بالتضخم النقدي العالمي أو بالمصادرة حتى بقرارات مجلس الأمن كما في ٢/١١/١٩٩٢، أو بالتزوير، كما في قضية بنك الاعتماد الدولي عام ١٩٩٢، أو بسرقة الشقق والفيلات العربية في الخارج كسرقة مجوهرات إحدى الأميرات العربيات على سبيل المثال في ١/١٠/١٩٩٢ بلندن والمقدرة قيمتها بـ ٦ ملايين دولار.. الخ ولم تعد هذه الثروات بأوضاعها المأساوية العالمية والعربية الجديدة، بقادرة على رفع مستوى الدول العربية البترولية بأكثر مما هي عليه الآن.

٥- هذا وان ما يتم تحقيقه عربياً من بعض النجاحات في هذا القطاع أو ذاك، فقد تم التهامه في حينه من قبل نسبة الزيادة الديمغرافية العربية الكبيرة، والتي تفوق نسبة النمو الاقتصادي في الكثير من الدول العربية.

٦- إن غياب حرية أحزاب الظل، وبالتالي غياب النقد الموضوعي في أغلب الأقطار العربية، وانعدام التقويم والتصحيح الصحيح للانحرافات والأخطاء والتقصيرات في حينها، وبالتالي غياب مبادىءحقوق الإنسان في الحرية والديمقراطية على الطريقة الغربية، وانعدام الجرأة في الدعوة إلى الاصلاح وتحقيق العدالة الاجتماعية. . . الخ. . وما ينتج عن كل ذلك من سلبيات وتشوّهات وتراكم المزيد من الأخطاء والأخطار وتناقص ما يوجد من الصح. . . الخ وهذا ما أدى إلى كارثة ١٩٤٨، و١٩٦٧، والكارثتين الخليجيتين (١) و(٢)، وإلى خراب مؤسسات القطاع العام في أغلب الدول العربية.

٧- وبنفس الوقت وجود بعض الأقلام المأجورة التي تسوّغ الخطأ لمرتكبه وتزينه للمخطىء، وتلمّع صورة ذلك النظام أو سمعة تلك الحكومة الخاطئة. . الخ.

٨- مما أدى ويؤدي وسيؤدي إلى المزيد من الحروب (العربية الأهلية). أو الحروب (العربية - العربية)، أو الحروب (العربية - مع دول نامية) المثارة ولسوء الحظ في أكثر من خمس دول عربية، وكذلك الخلافات على الحدود بين أكثر من ثمانية دول عربية، واحتمال نشوب الصراعات المسلحة فيما بينها وحولها، هذا بالإضافة إلى الصراعات مع الدول المجاورة، غير اسرائيل، وحلفائها الأقوياء. . . الخ. ولتنتهي كل هذه الصراعات إلى إضعاف الطرفين، والعودة إلى تجميد الأوضاع كما كانت، أو اللجوء إلى التحكيم، (والسؤال لماذا لا يبدأ بالتحكيم أولا؟). . . الخ. كل هذا جعل الضعف العربي يأتي من داخلهم، أكثر بكثير مما هو آت من خارج حدودهم.

رابعاً - غياب التفكير العلمي والاعلامي، الاقتصادي:

إن غياب أو تغييب الفكر العلمي، والتفكير الاعلامي الاقتصادي وبالتالي غياب وتغيب الأيديولوجية الاقتصادية القومية العربية التكاملية، لدى أغلب متخذي القرارات العربية، وخاصة الاقتصادية منها، أوصل

البلدان العربية إلى ما هي عليه الآن، وجعلها في أوضاع وحالات لا تحسد عليها من الضعف الاقتصادي العام، والتنافر (العربي - العربي) لدرجة الاقتتال المسلح على أمتار مربعة من الأراضي الصحراوية، وبنفس الوقت التجاذب (العربي - الأجنبي) التكاملي وبالتالي التابعية الاقتصادية العلمية- التكنولوجية للخارج في كل شيء تقريباً، مثل:

١ - التابعية العربية التصديرية للأسواق العالمية المشترية للمواد الأولية العربية الاستخراجية، التي تشكل أغلب الدخل القومي في أغلب البلدان العربية.

٢- كذلك التابعية الاستيرادية للمواد المصنعة، من ابرة الخياطة وإلى طائرة البوينغ المدنية (٧٤٧)، والأواكس العسكرية، وحتى حليب الأطفال ولعبهم.

٣- التابعية العلمية - التكنولوجية.

٤- التابعية المائية المتزايدة والمؤدية بدورها إلى التابعية الغذائية والدوائية. . الخ.

هذا ورغم أن البلدان العربية قد صرفت على التسلح العربي منذ عام ١٩٤٨ وحتى الآن أكثر بعشرات المرات مما صرفته اسرائيل على تسلّحها، ولكن الفرق أن اسرائيل كانت تقيم الصناعات العسكرية الانتاجية العلمية التراكمية والمتطوّرة، للاستعمال وللتصدير، في حين استمر العرب، وما يزالون يشترون الأسلحة العسكرية الجاهزة للاستعمال وللاستهلاك، وأحياناً للتنسيق بعد فترة وجيزة من شرائها. ويكفي أنّهم صرفوا على التسلح خلال فترة (١٩٨٠ - ١٩٨٥) أكثر من ٣٤٤٦ مليار دولار[١] بشكل أثمان وعمولات، وسوق سوداء، ورشاوي. . . الخ) ولكن من غير المعروف أين هي تلك الأسلحة المقابلة لهذا المبلغ الخيالي؟ ولماذا لم تستعمل ؟ ضد اسرائيل التي تهدد وتضرب من العراق شرقاً و حتى تونس غرباً،

(١) مجلة استراتيجيا، بيروت، العدد ٩٨ نيسان، ١٩٩٠، ص ٢٣.

مروراً بلبنان، متى شاءت، أو أن هذه الأسلحة قد اشتريت لحماية الأنظمة والحروب الأهلية العربية فقط.

٦- هذا بالاضافة إلى جمود التشريع الاقتصادي، واستاتيكية البناء الفوقي العربي... الخ.

٧- إن كل ما تقدم دفع بالكثيرين من أصحاب الرساميل العرب إلى تهريب أموالهم للخارج من جهة، والمقدرة بأكثر من ٧٤٠ مليار دولار، سواء بايداعها في البنوك بدون فوائد، أو بتشغيلها هنالك في أي مجال ولو كان أقل ربحية مما في البلاد العربية أو تجميدها بقصور، وأثاث ويخوت.. واصطبلات، أو التبرع بها لحدائق الحيوانات الأجنبية.. الخ.

٨- هذا في الوقت الذي تعاني فيه أغلب البلدان العربية من الحاجة الماسة إلى من يقرضها (ولو بشروط مجحفة) ثمن الخبز والدواء، أو يسدّد الفوائد السنوية البالغة ٢ر١٤ مليار دولار، عن الديون الخارجية العربية البالغة ٤ر١٤١ مليار دولار[١].

٩- الكثير من المتعلّمين العرب الذين خرجوا ولم يعودوا لأوطانهم رغم كل ما صرفته أوطانهم عليهم من أموال شعوبهم.

١٠- هذا مع استمرارية الانفجار الديمغرافي العربي الكبير واستمرارية انفجار المزيد من الأزمات الاقتصادية الاجتماعية الكهربائية السكنية - المواصلاتية - الغذائية - الصحية - التأمينية - التعليمية... الخ.

١١- وإن تزايدعدد المتظاهرين من أجل الخبز في أغلب البلدان العربية في السبعينات والثمانينات ومطلع التسعينات.

١٢- كل ما تقدّم يجعل أبواب الخروج من القرن العشرين وأبواب الدخول إلى القرن الـ٢١، أكثر قتامة، وأسوأ حالاً أمام الأمة العربية ككل.. مما يقتضي الأمر بيرسترويكا علمية، تكنولوجية اقتصادية، تكاملية، عربية...

---

(١) التقرير الاقتصادي العربي الموحد، ١٩٩١، الصادر عن الأمانة العامة لجامعة الدول العربية، ص ١٣.

خامساً - النتائج الاقتصادية والاجتماعية في الوطن العربي، وتحديات المستقبل[١]:

نتيجة لكل ما تقدّم، فقد توضّحت في الوطن العربي معطيات تخلفية كثيرة سنستعرضها فيما يلي:

١- يعتبر الوطن العربي جزء من بلدان العالم الثالث، وإذا حذفنا البترول والغاز من الحياة العربية تصبح أوضاع الشعب العربي أسوأ بكثير مما هي في أية دولة نامية أخرى.

ويجمع مؤرّخون غربيون بأنّه لا يمر عام على الوطن العربي إلا وأصيب بنكبة أو اثنتين على الأقل ورغم كل امكانيات الوطن العربي الكبيرة بمساحته البالغة ١٤ مليون كم٢ أي ١٠٪ من مساحة اليابسة، تتوزع بمعدل ٧٢٪ منها في افريقيا، و٢٨٪ في آسيا. بطول يبلغ ٧٥٠٠ كم، وعرض ٣٠٠٠ كم، بين خطي عرض ١٥- ٣٥ شمال خط الاستواء و ٤٠ شرق، و١٥ غرب

٢- وقد تزايد سكان الوطن العربي من ١٠٠ مليون عام ١٩٦٥ إلى ٢٢٤ مليون عام ١٩٩٠، أي بأكثر من ٣٪ سنوياً، وبذلك يتضاعف سكانه كل حوالي ٢٠ سنة تقريباً، وبمعدل أكثر من ٥ ملايين إنسان سنوياً...الخ.

٣- ورغم احتضان أراضي الوطن العربي على احتياطات كبيرة من الموادالأولية الاستراتيجية التالية، مثل ٦٢٪ نفط، ٢٠٪ غاز، ٥٠٪فوسفات، ١٥٪ من المحصول العالمي لزيت الزيتون، ٧٥٪ من انتاج الصمغ في العالم، ٨٪ من محصول القطن العالمي، بالإضافة إلى توفر ١٢٫٩ مليار طن حديد، و٥٠٠ ألف طن يورانيوم...الخ.

٤- ولكن رغم كل هذا يعتبر دخله القومي والفردي هزيلاً جداً إذا قورن بالدخل القومي والفردي، في الدول الأخرى الأوربية، وحتى الآسيوية منها، كما يتبين من الجدول التالي:

(للمزيد من التوسع يمكن العودة إلى الأستاذ الباحث عبد اللطيف زرنه جي، في مقالته: الطاقة الهائلة للإنسان وتحدّيات العصر، مجلة المعرفة، العدد ٣٤٩ ت١، ١٩٩٢، ص٣٥-٧٢.

مسلسل الدولة	المساحة ١٠٠٠ كم٢	السكان (مليون نسمة)	الدخل القومي (مليار دولار)	الدخل الفردي (دولار)
١ الوطن العربي	١٤٠٠٠	٢٢٤	٢٨٥	١٧١٨
٢ هولندة	٣٣	١٠	١٧٠	١٧٠٠٠
٣ كوريا الجنوبية	١٠٠	٤٤	٩٤	٢١٣٦
٤ ايطاليا	٣٠١	٥٧	٤٢٥	٧٤٥٦
٥ اليابان	٣٧٢	١٢٢	٣٠٠٠	٢٤٥٩٠

هذا مع العلم أن متوسط الدخل الفردي العربي يتراوح بين ٢٢٦ دولار في الصومال و٤٠ ألف دولار في الامارات العربية المتحدة، ويوجد في الوطن العربي ٨٠ مليون فقير، بينهم ٤٠ مليون جائع ومهدد بالموت جوعاً. ورغم ارتفاع الدخل العربي من النفط وحده من ٦ر٤ مليار دولار عام ١٩٧٠، إلى ٢١٦ مليار دولار عام ١٩٨٠ أي أكثر بـ ٤٧ مرة خلال عشر سنوات فقط، ولكن لينخفض إلى ٥٢ مليار دولار عام ١٩٨٦ بسبب نشوء السياسة العربية النفطية، الاقتصادية والتسويقية العالمية.

٥- أما نسبة العمالة العربية إلى مجموع السكان العرب فتتوضح من النسب والمقارنات التالية:

نسبة العمالة العربية		في الدول الصناعية	الاتحاد السوفياتي	اليابان
النظرية	العملية			
٢٤ ٪	دون ١٠ ٪	٤٤ ٪	٥١ ٪	٦٣ر٤ ٪

هذا ويطالب مكتب العمل الدولي، إحداث ٣٥ مليون فرصة عمل للشباب العربي حتى نهاية هذا القرن، وباعتبار أن تكلفة احداث وظيفة جديدة يكلف في الدول المتطوّرة ٢٠ ألف دولار، فيكون يلزم لخلق العمالة العربية المطلوبة أعلاه (٧٠٠) مليار دولار أي (٣٥ مليون × ٢٠ ألف دولار = ٧٠٠ مليار دولار).

هذا مع العلم أن انتاجية الإنسان العربي تقدر بـ ٢٦ دقيقة في اليوم، أو ١/ ٢٠ من انتاجية الإنسان في الدول المتقدّمة.

٦- وفي الوقت الذي تقدّر فيه مساحة الأراضي العربية الصالحة للزراعة بـ ٢٣٦ مليون هكتار، ولكن يزرع منها فقط ٤٦ مليون هكتار والمفروض ايصال الرقم إلى (٧١) مليون، في نهاية هذا القرن، من أصل مساحة صالحة للتوسع تبلغ ١٩٠ مليون هكتار، تكفي لاطعام ١٩٠ مليون عائلة إضافية.

ورغم أن ٥٣٪ من القوى العاملة العربية تعمل في الزراعة، ولكن تساهم بأقل من ٧٪ في الاقتصاد وأقل من نصف استهلاكها الغذائي، (مقابل ٤٪ من القوى العاملة الأمريكية يعملون في الزراعة وينتجون ما يفيض عن حاجة الشعب الأمريكي).

انتاج واحتياجات الوطن العربي لأهم المواد الغذائية (مليون طن):

البيـــان	الحبـوب	السـكر	لحم البقـر	لحم الغنـم
الانتاج	١٥ر٢	٤ر٥	١ر٨	١ر٨
الاحتياجات	٢١ر٢	١١ر٠	٣ر٠	٣ر٨

ولذلك يستورد الوطن العربي من الخارج ٦٠٪ من الحبوب، و٧٠٪ من السكر، و٣٠٪ من اللحوم، وهو يحتاج إلى ١٠٠ مليون طن من المواد الغذائية في نهاية هذا القرن تقدر قيمتها بين ٥٠ - ١٠٠ مليار دولار، وذلك مقابل ١ر٨ مليار دولار فقط في مطلع السبعينات وهكذا يستهلك العرب حالياً ١٥٪ من التجارة الغذائية العالمية، و٢٠٪ من تجارة القمح العالمية في الوقت الذي انخفضت فيه الصادرات العربية من ١ر٢٣٥٪ من الصادرات العالمية عام ١٩٨٠ إلى ١١١ر٢ مليار أي ٢ر٦٪ عام ١٩٨٥.

٧- وتقدر الديون العربية الخارجية بـ ١٣٦ مليار دولار، وتزداد بـ ٨٣٣ دولار كل ثانية، و٥٠ ألف دولار كل دقيقة، و٣ ملايين كل ساعة، و٧٢ مليون يومياً، و٢ر١ مليار شهرياً، و٢٦٢ر٨ مليار دولار في نهاية هذا القرن (من الفوائد فقط). وخاصة على مصر، الجزائر، المغرب، السودان.

وقد كان دفع الوطن العربي ٣ مليار دولار خدمة لديونه عام ١٩٦٥، وارتفع هذا الرقم إلى ١٠ عام ١٩٨٤.

هذا في الوقت الذي يقدر فيه حجم الاستثمارات العربية في الخارج بـ٧٦٠ مليار دولار، ويوجد للوطـــن العربي ٦٠ بنكا في انكلترا، و ٤٠ في فرنسا.

وإن كل مليار دولار من الودائع في مصارف الدول الغربية، يكون نصفه عربياً، وقد استطاعت هذه الاستثمارات توفير ٢٠ مليون فرصة عمل في أوربا، وأمريكا، خلال العشر سنوات الماضية.

٨- في نفس الوقت يعجز الوطن العربي عن تأمين فرص العمل اللازمة لخريجي جامعاته الـ (٨٢) جامعة، التي تضم أكثر من ٥ر١ مليون طالب (ويوجد أكثر من ١٠٠ ألف طالب عربي في الدول الأجنبية، أي ١/ ٦ الطلاب الأجانب في العالم).

وتتخرج هذا الجامعات العربية سنوياً نحو ٢٥٠ - ٣٠٠ ألف خريج جامعي، ويتوقع وصول عدد خريجي الجامعات العربية إلى ١٢ مليون قبل نهاية هذا القرن، ويقدر عدد حملة الدكتوراه في الوطن العربي بحدود ٣٢٠٠٠ يزداد عددهم سنوياً بحدود ١٥٠٠، ويوجد في الدول الأجنبية زهاء ٥٠ ألف عالم عربي، ورغم كل ما تقدم لا يتعدى الانتاج العلمي العربي الـ ٣ر٠٪ من مجمل الانتاج العلمي العالمي، وان ٨٥٪ من البحوث العلميـة العربيـة تتم من قبل الأفـراد، وفي المؤتمر الإسـلامي للعلوم والتكنولوجيا أيار عام ١٩٨٣ أشير فيه إلى أن عدد العلماء والباحثين في حقل التنمية والبحث العلمي في الدول الاسلامية قد يصل إلى ٤٥١٣٦ (بينما كان عددهم في اسرائيل ٣٤٨٠٠ عام ١٩٧٤، وتم التوقع آنذاك بوصولهم إلى ٨٦٧٠٠ عام ١٩٩٥، ولا شك أنهم تجاوزوا هذا العدد حالياً بعد البيروسترويكا) هذا مع العلم أن عدد المسلمين هو أكثر بـ ٢٠٠ مرة من عدد سكان اسرائيل، التي تقل بدورها بـ ٥٦ مرة عن سكان الوطن العربي.

٩- هذا وتعاني الثقافة العربية معاناة كبيرة، تعتبر امتداداً للمعاناة السابقة، كما يتبين من التالي:

البيـــان	العربيـة ١٩٦٥	العربيـة ١٩٨٥	اليابان	USA	CCCP
اصدار الكتب (عنوان)	٤٠٠٠	٧٠٠٠	٣٥٠٠٠	٣٩٠٠٠	٧٠٠٠٠

هذا مع العلم أن ٨٥٪ من الكتب العربية المصدرة هي دينية وأدبية أو قديمة معاد طبعها.

وتبلغ حصة الألف مواطن: (عنوان كتاب)	عربي	عالم ثالث	الدول المتقدمة
	٣٧	٥٩	٤٩٠

أي أن متوسط عدد الكتب للفرد من السكان العرب، أقل مما هو في البلدان النامية، وأقل بـ ١٣ ضعفاً مما هو عليه في الدول المتقدمة بغض النظر عن نوعية الكتب، هذا مع العلم أن هنالك كتباً عربية قيّمة نقلت بأمانة كاملة إلى كل اللغات الأجنبية التي ترجمت لها، ولكنها شوّهت إلى حد المسخ بالطبعات العربية المتعاقبة على سبيل المثال: ألف ليلة وليلة أما الصحافة العربية فقد كان عددها ١١٠ عام ١٩٧٥، وكذلك هي في ١٩٨٤، وهي تصدر ٦ ملايين نسخة يومياً، أي ٧ر٢٪ من السكان وفي الوقت الذي تبلغ فيه حصة الألف مواطن عربي ٢٧ نسخة صحيفة، تكون حصة الألف في الدول المتقدّمة ٣١٩. هذا ورغم أنه قد توفر لكل ألف مواطن عربي ٢٢٩ مذياع و٨٥ تلفزيون ١٩٨٥، ويبلغ عدد أجهزة الهاتف ٦٢٢ر٢ مليون جهاز أي ٥٢ر٠٪ من عدد الهواتف في العالم البالغة ٥٠٠ مليون.

إلا أن وسائل الاعلام العربية تتطور بأقل من نسبة نمو السكان العرب، أو نمو الدخل القومي، ولذلك يستورد الوطن العربي ٤٠ - ٦٠٪ من برامجه التلفزيونية من الخارج، ولا سيما من الولايات المتحدة الأمريكية.

١٠ - ونتيجة لكل ما تقدم فإن نسبة الأمية في الأمة العربية هي الأولى بين كل أمم العالم، وتبلغ ٤٤٪، في حين تأتي في المرتبة الثانية بعد افريقيا

ككل (٥٤٪)، وقد تحصل الوطن العربي على جائزة نوبل واحدة منحت خلال هذا القرن.

هذا وخلال العقدين ١٩٦٥ - ١٩٨٥، حدث في الوطن العربي التالي:

أ - تضاعف عدد السكان.

ب - تضاعف متوسط دخل الفرد العربي مرتين.

جـ - ازداد حجم المدن العربية ٣ مرات.

د - ازدادت المدارس والجامعات ٤ مرات.

هـ - ازدادت أجهزة الراديو ١٠ مرات.

و - ازدادت أجهزة التلفزيون ٢٠ مرة.

ز - ازداد عدد المسافرين ١٠ مرات.

ح - تضاعفت الديون ٣٠ مرة.

١١ - ولا شك أن تجربة اليابان (الدولة الفقيرة بكل شيء إلا بالإنسان الياباني، العظيم) تعتبر هي التجربة المثلى لكل بلدان العالم الثالث بشكل عام، وللبلدان العربية بشكل خاص، حيث كان متوسط دخل الفرد الياباني بعد الحرب العالمية الثانية ٢٠ دولار فقط في السنة، وخلال ٤٥ سنة فقط تطور ليزيد عن ٢٤٥٠٠ دولار سنوياً أي ازداد بنسبة ١٢٠٠ مرة، أو بنسبة ١٢٢٩٥٠٪ عما كان عليه.

وذلك بسبب خصائص الشخصية اليابانية المميزة التالية:

أ - حيث العمل للوطن في الضراء أكثر من السراء، والاستعداد للتفاني من أجله في السلم والحرب.

ب - استخدام العقل البشري لأقصى الحدود الممكنة.

حـ - سيادة الروح الجماعية.

د - اعطاء الأفضلية للواجبات على حساب الحقوق.

هـ - قدسية العمل وتقدير الزمن.

و - الولاء المطلق للجهة التي يعمل لديها.

ز - تطبيق نظام تعليمي جيد وفعال.
ح - تجانس الشعب الياباني.
ط - القدرة الفائقة على التبني والاستيعاب والاقتباس من الحضارات والثقافات والأخرى.
ي - الإيمان المطلق بالعلم والتكنولوجيا و الاهتمام الكبير بالبحث العلمي.
ك - طاعة المرؤوس لرئيسه وعطف الرئيس على مرؤوسيه.
ل - التخطيط والتنفيذ والتقييم والمتابعة الجدية.
م - حب المطالعة وتثقيف الذات، والتعطش للمعرفة بشكل دائم والسعي للحصول عليها من أية جهة كانت.
ن - الانضباط والنظام والطاعة التامة في العمل.
س - القدرة الكبيرة على تقديم التنازلات للآخرين.
ع - المرونة والقدرة الفائقة على التكيف السريع مع جميع المتغيرات... الخ.

١٢ - واعتقد جازماً بأن شعوب العالم الثالث بشكل عام، والشعب العربي في كل أقطاره بشكل خاص، لو تحلى بمزايا الشعب الياباني السابقة لاستطاع أن يحقق المعجزات، ولا سيما بالاستعانة بالثورة العلمية التكنولوجية، والمعلوماتية (المتفجرة في مرحلتها الراهنة) على حرق المراحل، واستغلال الثروات الطبيعية الكبيرة المتوفرة لديها، وتحقيق المعجزات المنشودة في التنمية الاجتماعية والاقتصادية، وفي حال عدم تحقيق ذلك، فسوف تزداد أوضاع هذه البلدان سوءاً أكثر مما هي عليه رغم أنها تمتلك ٨٠٪ من المواد الأولية العالمية.

* * *

دور التربية في تجاوز أزمات العصر

د. صبحي حمدان أبو جلالة

إن كل غيــور على التــربيــة يعي اليــوم أن التربية تجتاز مرحلة خطيرة وحاسمة من حياتها في جميع أنحاء العالم بوجه عام وفي منطقتنا العربية بوجه خاص.

* د. صبحي حمدان أبو جلالة: باحث من ليبيا، دكتور محاضر في جامعة خليج سرت.

إن العالم العربي بحكم موقعه الجغرافي وامكاناته وثرواته يواجه عدداً كبيراً من المتغيرات الدولية قد تفوق مايواجهه معظم مناطق العالم، ومن هذه المتغيرات تطور العلاقات بين الشرق والغرب، وتفكك جمهوريات الاتحاد السوفياتي السابق، وحالة الوفاق والتوتر وازدياد التنافس على النفوذ بين دول الغرب للهيمنة على الدول العربية والاسلامية، وسباق التسلح وانتقال حدّة الصراع من الشرق الأقصى إلى الشرق الأوسط، وزيادة قوة اليابان كقوة اقتصادية دولية، وتفاقم حدة الركود في العالم الصناعي، وارتفاع الأسعار واقامة المزيد من العوائق أمام صادرات دول العالم الثالث.

وفي نفس الوقت يعاني الوطن العربي من بعض المتغيرات الاقليمية التي يصعب فصلها عن المتغيرات الدولية وأهمها نمو الانتاج النفطي ونمو عوائده وتزايد الأرصدة العربية في البنوك الدولية وتزايد الفائض من الأموال لبعض الدول العربية الصغيرة سواء من حيث عدد السكان أو من حيث مساحة الأرض، واستمرار الاحتلال الاسرائيلي للأراضي العربية واستنفاد جزء كبير من الطاقة العربية في الصراع العربي الاسرائيلي لفترة تزيد عن الخمسين عاماً، وتصدّع الصف العربي أثناء وبعد حرب الخليج الثانية، ونمو النزاعات الذاتية وقيام الخلافات المذهبية والسياسية، واستغلال الدين في الصراعات الداخلية وذلك لأجل استنزاف المزيد من الطاقة واستنزاف المزيد من الأموال وبطء التحرك على الطريق الصحيح للتنمية.

وسوف نتناول أهم الأزمات في عالم اليوم والتي يتعيّن على التربية تجاوزها وهي:

أولاً: الأزمات الاقتصادية:

على الرغم مما بذل ويبذل من جهود عربية من أجل التنمية فإن اقتصاديات الوطن العربي مازالت بعيدة عن أن تسدّ ذاتياً الحاجات الأساسية للمواطن العربي، وخاصة حاجته الى العمل المناسب اضافة الى الغذاء والكساء والمسكن.

وبجانب ماتقدم تعاني الدول العربية بأنشطتها الاقتصادية المختلفة بما فيها الخدمات نقصاً شديداً في الكفاية الادارية بأبعادها البشرية والفنية وربما كان هذا النقص من أكبر المعوقات التنموية، ورغم كل الصعوبات التي واجهتها وتواجهها الأمة العربية فقد حققت انجازات لايستهان بها في مختلف المجالات إلا أن مجال الاقتصاد كما يقول تقرير عن التنمية العربية لسنة ٢٠٠٠ بأنه لم يزل يتصف بالتخلف والتبعية. كما وإن الجزء الأكبر من القوى العاملة في الوطن العربي لم تزل تعمل في القطاعات الأولية، ومازال الانتاج العربي في مجال الصناعة لا يتجاوز نسبة ٢,٠٪ من مجموع الانتاج العالمي مع ملاحظة انخفاض الانتاج في القطاع الزراعي مما زاد اعتماد العالم العربي على العالم الخارجي زيادة كبيرة سواء لمدّ حاجته بالغذاء أو لحصوله على السلع الاستهلاكية وحصوله على التكنولوجيا اللازمة لنموّه.

أما الصناعات البترولية فنجد أنها قائمة على تصدير البترول الخام مقابل عوائد مالية أو استهلاكية.

كذلك الصناعات التحويلية (مختلف الصناعات الأخرى) مع كل ماحظيت به من اهتمام وبخاصة خلال السنوات الأخيرة بقيت هامشاً في كثير من الدول العربية، كما وأن عدد المشتغلين في هذا المجال لم يتجاوز بنسبة ٩ر٥٪ من مجموع العاملين في مختلف الأنشطة العربية، تعكس الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية نفسها على مختلف جوانب الحياة في الوطن العربي، ولعل أخطر ما في هذه الأوضاع التفاوت الكبير في الثروة ومستوى المعيشة والدخول بين الأفراد. فمجتمع الأغنياء هم القلّة ومجتمع الفقراء هم الكثرة، وقد حاولت بعض الدول العربية التي أخذت بالنظم الاشتراكية أن تخطو خطوات على طريق العدل الاجتماعي محاولة منها في رفع المعاناة عن جماهير الشعب خلال العقدين الماضيين، كذلك حاولت لدول العربية من خلال التعاون والتضامن العربي أن تساعد بعضها بعضاً من أجل انعاش مجتمعاتها غير أن الصورة مازالت غامضة وغير محققة

للأهداف، ومازالت المؤشرات تدل على التفاوت الصارخ في الثروة ومستوى المعيشة بين بلدان الوطن العربي وكذلك داخل كل بلد عربي على حدة مما جعل الفارق المعيشي بين مواطني الدول الغنية والفقيرة فارق كبير، الأمر الذي ولّد بعض الحقد بين هؤلاء المواطنين في تلك الدول.

كذلك توجد قضية أخرى هامة وهي قضية سوء التغذية التي يعاني منها معظم أفراد المجتمع العربي وتفشّي الأمراض الناجمة عن هذه القضية رغم أن الأرض العربية خصبة زراعياً. إلا أن الزراعة تمتد لمساحة ضيقة فهي تبلغ في الوطن العربي حوالي ٥١ مليون هكتار مقابل مايزيد عن ١١٠ مليون هكتار قابلة للزراعة.

اضافة الى ذلك فاننا نرى كل يوم جرفاً للتربة الخصبة والثمينة لتتحول الى أحجار للبناء. وهكذا يتضح لنا كيف أن انسان العصر الحديث بطغيانه وهيمنته يدمر الأرض بيديه باسم الحضارة والتطور والعمران. إن فقدان الروابط بين الأرض والاقتصاد قد أثمر ثماراً مرة تتذوقها البشرية كل يوم ويتضح ذلك من الفوارق الاقتصادية بين سكان الشمال وسكان الجنوب ففي المجتمعات الصناعية يزداد التضخم يوماً بعد يوم نتيجة الفائض في الدخل وقد أدى هذا الى زيادة رفاهية مواطني تلك الدول وكذلك أدى الى مزيد من التطور التكنولوجي وقد نجم عن ذلك تقنية العلم وتسخيره في خدمة انسان العصر الحديث، ولم يعد بالامكان قبول الفكرة الداعية الى «تعلّم العلم من أجل العلم» بل أصبح «تعلّم العلم من أجل استخدامه وتوظيفه على نطاق واسع» وإن فكرة العلم الحيادي لم تعد مقبولة في وقتنا الحاضر.

والمشكلة التي نشهدها اليوم هي أن التطور التكنولوجي الملاحظ اليوم سيصبح في المستقبل القريب غير ملائم للتغيرات الاجتماعية التي يحدثها في مجتمعات اليوم. بمعنى أن التغير الذي يحدثه التطور التكنولوجي يساهم في احداث تغيرات اجتماعية تتطلب مزيداً من التطور التكنولوجي الأمر الذي يجعل ماهو كائن حالياً غير مقبول بدرجة كبيرة في الغد.

واذا نظرنا من زاوية أخرى فاننا نجد إن بعض المجتمعات النامية مازالت تنحصر تطلعاتها في توفير الحاجات الأساسية لمواطنيها، وتسعى جاهدة من أجل توفير الحد الأدنى المقبول من الخدمات الأساسية للمواطنين.

وكنتيجة للتطورات الحادثة في استخدام المصادر الحديثة للطاقة كالطاقة الذرية والطاقة الشمسية ازداد تلوث البيئة من النفايات الذرية بشكل مذهل. فبدأت الدول الكبرى تقذف بنفاياتها الذرية على شواطىء وصحاري الدول الفقيرة فبدأت سلسلة من التغيرات الجذرية في بيئة الانسان الطبيعية الأمر الذي جعل من الضروري التفكير في الوسائل التي يستطيع بها المحافظة عليها بما يتلاءم ومصلحته.

لقد صاحب هذا التقدم العلمي والتكنولوجي في مجتمع اليوم تغييراً هائلاً يمكن ملاحظته بسهولة ويسر في المجتمعات الصناعية مما أدى الى زيادة الهوّة السحيقة بين مجتمع الأغنياء ومجتمع الفقراء فأصبح المرء أمام واقع جديد من تقسيم للمجتمعات الانسانية الى دول متقدمة ودول متخلفة حضارياً ودول فقيرة وأخرى غنية، ومن ناحية أخرى ازدادت الهيمنة الاقتصادية على الدول الفقيرة ووجد ماعرف في العصر الحديث بالاستعمار الاقتصادي كوجه جديد للاستعمار القديم.

وكنتيجة للانفجار المعرفي والتقدم التكنولوجي الذي يتصف به العصر الحديث جعل الانسان أكثر قلقاً ومشغولاً على نفسه وأفراد أسرته خاصة بعد أن سيطرت الآلة على حياة الانسان فأصبح عبداً لها، وكان نتيجة لهذا أن بدأت الروابط الأسرية في التحلل والتفكك في الدول المتقدمة صناعياً فالزوج قليل مايلتقي زوجته والأب قليل مايلتقي أولاده وبناته وكذلك الأخ وأخيه والأخ وأخته وهكذا الحال بالنسبة لبقية أفراد الأسرة، ولاننكر أن هذه الظاهرة قد انعكست على كثير من دولنا في الوطن العربي أو بعض الأجزاء من البلد الواحد. فالتقدم العلمي والتكنولوجي الذي نتغنى به اليوم كظاهرة حضارية كان سبباً في التفكير في جمع المال نتيجة للقلق والخوف اللذين

يساوران كل فرد مساء كل يوم تحسّباً من المجهول الأمر الذي أدّى الى الارهاق الذهني والاضطرابات العصبية والأمراض النفسية والأمراض الجسمية فكثر الجنوح بين الشباب وقد حدث ذلك بسرعة مذهلة لاسيما في غياب الأخلاق والقيم عند البعض من الناس وعزوف الشباب عن الزواج فتفشّت ظاهرة العنوسة بين الفتيات نظراً لعدم توفر الراحة النفسية والمادية في عالم تتصارع فيه القيم والماديات فأضحى عالم اليوم عالماً مادياً بكل معنى الكلمة.

ثانياً: الأزمات الاجتماعية:

اذا نظرنا الى المعتقدات والمبادىء عند الكثيرين لوجدنا أن الفلسفة المادية والنفعية تهيمن على الفكر السائد الأمر الذي جعل الانسان متحللاً من روادع تردعه وتردّه الى حظيرة القيم السليمة والأخلاق الحميدة فالغاية في المنظور الجديد تبرّر الوسيلة ومن هنا كان لابدّ من ظهور تغيرات هائلة في قيم المجتمع وأخلاق أفراده. ومن الأسباب الرئيسية وراء ذلك كله عدم وجود قاعدة فكرية لعقيدة سليمة كالعقيدة الاسلامية تتسع لتحتوي مايمكن أن يحدث من تغيرات من أجل تنظيم العلاقة الأسرية بين الأبناء والآباء وتوفير قيم ثابتة وراسخة تنمو مع الفرد المسلم طيلة حياته.

ونظراً لما ظهر في العالم الجديد من تبديل في منظومة القيم فقد أخذت المشكلات الاجتماعية في الظهور بشكل ينذر بالخطر. فعدم الشعور بالأمن يؤدي الى تحطيم كل مابناه الانسان فقد نجم عن التبديل في منظومة القيم ظهور بعض الظواهر الاجتماعية والنفسية الحادّة منها القتل والسلب والنهب وادمان المخدرات والزنا وعقوق الوالدين والطلاق والعنوسه.. الخ. مما جعل الانسان في هذا العالم الجديد يلعن الحضارة بما آلت اليه من رخاء ورفاهية. وانطلاقاً من أن المجتمعات بوجه عام في تغيّر مستمر فان التغيرات الاجتماعية لم تتوقف. وبطبيعة الحال سوف تتحول الدول الفقيرة يوماً الى دول صناعية أما المجتمعات الصناعية اليوم فلا بدّ وأن تتحول الى مجتمعات مابعد الصناعة، لذا فان ثمّة تغيرات اجتماعية وتربوية يجب أن يمهّد لها من

أجل ذلك اليوم القادم، ولكي تبلغ التربية القدرة على هذا التغيير للمجتمع القادم لابدّ من مواجهة ماسيكون عليه الحال منذ اليوم أي بناء مناهج المستقبل بنظرة مستقبلية.

وحتى يتسنى لنا ذلك لابدّ من التعرف على خصائص المجتمع مابعد الصناعة وهو مجتمع الغد الذي سيعتمد على الجانب التطبيقي في مختلف مجالات الحياة الأمر الذي يحتم علينا مواجهة هذا التغيير بحيث تجري مراعاته في مناهجنا الدراسية.

اذاً لم يعد اهتمام التربية مقصوراً على حشو المعلومات في أذهان التلاميذ فالتكنولوجيا دخلت حياة الشعوب وسيتزايد تأثيرها يوماً بعد يوم. مما جعل من الضروري تنظيم استفادة الانسان منها لئلا تطغى القيم المادية على القيم الانسانية ويجب أن تكون التكنولوجيا في خدمة الانسان باستمرار.

لم يكن العالم في أي مرحلة من مراحله أشدّ اتصالاً وتفاعلاً وتكاملاً كما هو عليه الآن، فقد أحنت المسافات الشاسعة بين أرجائه رأسها لامكانات الثورة التكنولوجية في المعرفة والاتصال كما وان عالم اليوم لم يكن في أي وقت من تاريخه أشد تبايناً واختلافاً مما هو عليه الآن فهناك حركة عمل وتسارع مذهل في التغيير، ولكن للأسف لأهداف متضاربة ولغايات مختلفة.

وهكذا نرى من حولنا نتائج أزمة عالم فقد الرؤية المتقاربة لأهدافه، ولعلنا أولى الأمم التي أدركت وتدرك قيمة الالتقاء على الهدف الواحد فنحن أمة التوحيد والقبلة الواحدة.

إن عجز بعضنا عن ادراك حجم التحدي الذي فرض علينا نتيجة الصراع الدائر بيننا وبين الغرب أدى الى تمزق ذاتنا الحضارية، وكأن نتيجة لهذا التمزق أن تحولت المفردات الوجدانية الى مفردات لامعنى لها، وطبول تقرع في الفراغ، وقد صاحب هذا انفصام خطير بين الوجدان العربي القومي وبين الفكر العلمي والمنهجية العلمية.

واذا كنا نعاني الضعف العلمي والتحصيلي في جامعاتنا ومدارسنا فهذا راجع أولاً وقبل كل شيء الى الضعف المزري في لغتنا العربية فلاتنمية حقيقية إلا بالتدريب الذي يركز على الكيف قبل الكم، ولاخلاص من التبعية الحضارية إلا بالتخطيط الشامل المتوازن.

لذا نجد أن عالمنا العربي سيكون محكوماً بعوامل سلبية تكمن في الحاضر الذي يعيشه ويرجح أن تستمر هذه العوامل في المستقبل وعلى رأس هذه العوامل الاستسلام للتجزئة والانقسام وتهميش الجهود المبذولة من أجل التضامن والتكامل الإقتصادي والاجتماعي بين بلدانه، والافتقار الى الحياة الديمقراطية السليمة واستمرار الخطر الاسرائيلي وغيره من الأخطار الاستعمارية واستهلاك الطاقة العربية في مواجهة تلك الأخطار، وتفشّي أمراض البيروقراطية فيها، والتمسك باستراتيجيات وممارسات تربوية تقليدية.

ان شعلة الحضارة في وطننا العربي الكبير لن تكون أبداً عن طريق تقدم تكنولوجي مستورد أو الارتماء في خط من التقدم لاندرك ذاته، بل ان قيم الحضارة قيم واعية، وان الايمان بالحضارة هو الذي يفجر تلك الحضارة، والايمان جزء لايتجزأ من وعي الطريق وادراك الخط الذي تسير عليه.

إن عالمنا العربي بحاجة الى حضارة يشعر هو بأنه خالقها ومنبتها، ولن يحدث ذلك إلا إذا كان دخوله عن طريق التقدم دخولاً هو يرسمه بذاته من خلال كيانه ووجوده وتجارب الآخرين.

فالتقدم لايعني أجهزة وآلات ننقلها وإنما هو روح تعصف في ضمير الأمة، ولايكون هناك تقدم بدون ايمان بالقيم الانسانية العميقة.

واذا كانت الأمة العربية عازمة حقاً على اللحاق بركب الحضارة، وهو ما لا شك فيه فانه يتوجب عليها أن تسارع الى الاعتماد على العلوم الحديثة مستمدة مقومات هذا الاتجاه من روح هذا العصر ومن تراثها العظيم ومن حضارتها العريقة المتأصلة، فالتشبع بروح العلم يجنبنا الارتجال في اتخاذ

القرارات المصيرية والتنموية ويمدّنا بدعائم التنظيم لاستجلاء غوامض الكثير من خصائص بيئتنا وثرواتنا الطبيعية لاستغلالها بصورة مفيدة تعود على أمتنا بالنفع الكثير، وبسبب حمق الانسان وسوء تدبيره وسوء تربيته قد يؤدي الى القضاء على الحضارة التي أقامتها تلك العلوم.

لذا يجب أن يعاد النظر في السياسات التربوية والثقافية بكاملها على ضوء التربية البيئية والمشكلات المتعلقة بالبيئة لأن غرض التربية هو نقل الثقافة وتهيئة الأفراد واعدادهم لتحقيق متطلباتهم لتعزيز تراثهم الثقافي بما يعود بالنفع على مجتمعاتهم وتطويرها.

إن التوصل الى حلول لهذه المشكلة يبدو ملحاً سواء بالنسبة للدول النامية أو الدول الصناعية المتقدمة لكنها تبدو أكثر الحاحاً في الدولة النامية والتي تمثل الدول العربية جزءاً منها. من هنا يجب على هذه الدول بذل الجهود المضاعفة في محاولة حل هذه المشكلة الأمر الذي يضع التربويين أمام مسؤوليات جسام خاصة في ضوء الأنشطة التعليمية التقليدية المتبعة والعاجزة عن استيعاب المتغيرات الجديدة التي يفرضها عالم سريع التغيير في نظمه ومبادئه ومختلف مجالات الحياة فيه.

ثالثاً: أزمات التلوث البيئي:

نتيجة للتطورات الحادثة في مجال استخدام المصادر الحديثة للطاقة ومنها الطاقة الشمسية والذرية ازداد تلوث البيئة بشكل يهدد حياة الانسان بالخطر. فقد سلكت الدول المتقدمة سلوكاً مشيناً فقد شرعت حديثاً باتخاذ اجراءات لجعل صناعاتهم أقل أضراراً ببيئاتهم وذلك بنقل تقنياتها الصناعية الأكثر تلوثاً الى دول العالم الثالث اضافة الى دفن مخلفاتها النووية في صحراء الدول الفقيرة والنامية وقذفها في مياه الأنهار وعلى شواطىء البحار.

ومن خلال هذه الممارسات اللاأخلاقية والتصرفات اللامسؤولة يتضح لنا كيف أن الانسان في هذا العصر المتطور الذي سخر مصادر الطبيعة

في خدمته ورفاهيته قد أسهم في الوقت نفسه في الاخلال بالتوازن الطبيعي. اذ قد أصبح هو نفسه مهدداً بالفناء والأمراض المستعصية ذات العلاقة بالعوامل البيئية مثل أمراض القلب والسرطان كما وأنه في ظل الحضارة المعاصرة يتم اغتيال الأنهار بدسّ السمّ فيها عن طريق رمي مخلفات المصانع الكيماوية فيها.

وهنا تقع المسؤولية كاملة على التربية في توجيه الأجيال وتعريفهم بكيفية حماية بيئتهم بأحدث الوسائل والأساليب العلمية التي تكفل لهم التقدم.

لقد أكد الاسلام على أهمية التربية وأهمية العلم في بناء الصرح الحضاري، فقد جاء في الكتاب العزيز:

«يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات»

وقد ورد في الأحاديث الشريفة: «طلب العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة».

لذا يجب علينا أن لانسقط في شراك الدعايات التجارية فنتوسع من استخدامنا للمبيدات الحشرية ومواد التنظيف الكيماوية والمنعشات ومزيلات العرق الأمر الذي يقودنا الى أن نلوّث بالغازات السامة والمخلفات الكيماوية أجواء مدننا التي نتنفس هواءها. مما يسبب لنا أخطر الأمراض المستعصية.

لقد أصبحت تنمية التربية وتجديدها في المرحلة الراهنة من حياة شعوبنا العربية ضرورة ملحة ينبغي أن تُركّز وتكثّف جهود المربين العرب من أجلها لأنها السبيل الأكيد للقضاء على آثار التخلف والتجزئة في الوطن العربي، وتعدّ الطريقة الأمثل من أجل الاعداد الجيّد للانسان العربي القادر على حماية الأرض والزود عنها وبناء المجتمع العربي على أساس من الوحدة والقيم العربية الأصيلة.

ويعدّ تطوير المناهج التعليمية المدخل الأفضل لتحقيق مثل هذه التنمية، لأن التطوير يعني اعادة النظر بصورة جذرية شاملة لأهداف التعليم ومحتواه وطرائقه وأساليب تقويمه.

رابعاً: الأزمات التربوية:

هناك شبه اجماع تربوي على أن أهم أداة في التجديد والتطوير هم المربون أنفسهم، ويعتمد نجاح الفعاليات التربوية أساساً على نوعية العاملين في الميدان التربوي، ورغم أن هناك وعياً بالحاجة الى اعداد وتدريب العاملين في المجال التربوي اعداداً جيداً إلا أن مايتوفر من أشكال التدريب في البلدان العربية اليوم لايفي بالحاجة بل يجب اتخاذ مايلزم لتصميم وتنفيذ برامج اعداد وتدريب جديدة وموسعة وتقوم على أسس علمية وديمقراطية وفلسفية سليمة.

ولقد أدرك المسؤولون في تطوير المناهج والعاملون في هذا المجال أن تجديد المناهج وتطويرها يتوقف الى حدّ كبير على مدى تقويمها تقويماً دقيقاً وسليماً.

وكثيرا مايؤدي عدم تقويم المناهج بالدقة وبالتوقيت المطلوبين الى فقدان الثقة بالمنهج الجديد والى تأخير عملية التطوير كلها لأن المختصين ليست لديهم المعلومات الكافية عن مدى النجاح الذي يمكن أن يتحقق لاتخاذ قراراتهم السليمة في ضوء تلك المعلومات فالمناهج في البلدان العربية جامدة، وتقليدية، وتفتقر الى الجانب التطبيقي في أغلب مقرراتها.

ويعتقد الكثيرون أن تطوير المناهج مجرد تغيير في المقررات الدراسية أو تعديل في ساعات الدراسة دون أي شعور بضرورة النظرة الشاملة الى تكوين الشخصية المتكاملة للانسان العربي.

وأحب أن أشير هنا الى حاجة البلدان العربية الى مزيد من التطوير في أهداف مناهجها الدراسية ومحتواها واستراتيجيات تطبيقها وتقويمها.

كما ونؤكد على أهمية وضوح الفلسفة التربوية العربية باعتبارها المعين الذي تشتق منه الأهداف والقبس الذي تحدّد في هديه الوسائل والغايات.

إن المناهج الدراسية بمفهومها الشامل تعني الاطار والقالب النموذج الذي يتم من خلال أبعاده المختلفة وقنواته المتعددة تحديد معالم شخصية المتعلم، وبالتالي بلورة هوية الأمة وتجسيد مثلها وآمالها.

يجب أن تعني المناهج ويعنى القائمون على تنفيذها بالمعلومات العلمية والوظيفية التي تشبع احتياجات المتعلمين وتوجّه سلوكهم التوجيه الذي يتلاءم مع عصر العلم والمعرفة.

ولكي تعتبر التربية أداة تغيير وتطوير مستمرة وتكون مرتبطة بمختلف المؤسسات الثقافية والاجتماعية في المجتمع يتطلب هذا مشاركة هذه المؤسسات في العملية التربوية والتنسيق فيما بينها لضبط التغيير في مساره الأفضل.

ان المجتمع العربي لن يشعر يوماً بالمتعة والرفاهية طالما يعتمد سياسة المحاولة والخطأ التي ينتهجها، ولم يعد أمامنا سوى تحديد أهدافنا بوضوح بحيث نكون قادرين على التغلب على مشاكلنا الاقتصادية والاجتماعية. فالتعليم يهدف الى اعداد المواطن وتزويده بقدرات ومهارات لازمة لمواجهة تحديات المستقبل ومن ثم مواكبة عملية التقدم التكنولوجي المتسارع.

واذا نظرنا الى واقع دول العالم الثالث ومنها دولنا العربية لوجدنا أن التعليم في جملته تعليم مستورد من مجتمعات غربية أو شرقية تختلف في ظروفها ومستوياتها الحضارية عن مجتمعات تلك الدول، لذا نجد أن الناتج التعليمي الذي يعززه هذا التعليم يكون غريباً عن بيئتنا التي ننتمي اليها، وكلما طال مدى تعلم أبنائنا زادت غربتهم الى الحدّ الذي يدفع بعضهم الى ترك مجتمعاتهم والاغتراب عنها بحثاً عن مجتمعات أكثر ملاءمة لنوع تعليمهم ومهاراتهم التي اكتسبوها أثناء تعلمهم.

كما يلاحظ أن صفوة المتعلمين في دول العالم الثالث يتركون بلادهم ويخدمون في بلاد غريبة عنهم ويقدمون عصارة فكرهم لمجتمعاتها في حين تكون بلادهم في أمسّ الحاجة لتلك الأفكار ويستعاض عنهم لملء هذا الفراغ الفكري بفائض المتعلمين من دول أخرى يفترض فيها أن تكون متقدمة بحجة الاسهام في تنمية دولنا ولو كان هذا صحيحاً لما بقيت دولنا ضمن سياج واطار مفهوم الدول النامية طوال هذه السنين.

وإذا نظرنا من زاوية أخرى فإننا نجد أن بعض المجتمعات النامية لازالت تطلعاتها تكمن في توفير الحد الأدنى من الحاجات الأساسية لمواطنيها. وقد أصبح التسابق على تطوير الاكتشافات العلمية الحديثة سمة من سمات العصر ففرص العمل وزيادة الانتاج الزراعي والصناعي تكوّن في مجملها مايعرف بالتربية الأمنية.

واجبات التربية:

من واجب التربية توعية النشء بمفاهيم النمو الأخلاقي والعقلي والجسمي، وإن الهدف النهائي للتربية ليس هو تلقي المعلومات والمعارف ولكن إحداث وعي اجتماعي للمتعلمين وعمل يطرح أفقاً أوسع وأرحب لانسان العالم الثالث، ومن واجب التربية أيضاً العمل على تكوين رأي عام يطالب باستحداث واستخدام الوسائل التعليمية لتحقيق الأهداف التربوية ومن ثم تطويرها المستمر لتتناسب والمستوى العلمي المتقدم والمتطور دوماً.

إن من أهم واجبات التربية الحديثة أن تحافظ على الضمير الثقافي للأمة وأن تصونه وأن تعمل على تنميته دون مباهاة بالتراث السحيق أو التباكي على الماضي.

ولهذا يقع على عاتق المعلم الدور الأساسي والفعال في تربية الأجيال فهو الذي يعدّ أحد الركائز الأساسية التي تقوم عليها العملية التعليمية إن لم يكن أهمها على الاطلاق وكيف لايكون كذلك وهو المربي والمرشد والمقيّم والمنظم لجميع عناصر الموقف التعليمي بكل جوانبه والذي يحتل التلميذ مركزه.

ومهما استطاعت التقنية الحديثة من ابتكار وسائل وأدوات تعليمية مختلفة محاولة التقليص من وظائف المعلم ودوره الفعال في العملية التربوية إلا أنها لن تنجح في ذلك لعدم ايجاد البديل للمعلم فهو الذي يحسّ بمشاعر طلابه ويتجاوب معها. لذا نحن في حاجة الى تطوير التربية لتحقيق أهدافنا التربوية وذلك من خلال طرح أفكار تربوية جديدة مناهضة لذلك الفكر الذي سيطر علينا مئات السنين.

لقد تحددت ذاتنا الثقافية في الماضي، ومفتوحة الآن أمام المستقبل لكي نشكلها كما نريد مادامت القيادات السياسية مخلصة وملتزمة بأهداف مجتمعاتنا. لم تكن ثقافتنا العربية لتبلغ هذا المبلغ بدون نظام تربوي ملائم يستجيب لمتطلباتها ويقوم على خدمتها. وقد شهد عصر ازدهار الثقافة العربية (من القرن السابع الى القرن العاشر الميلادي) ممارسات تربوية فذّة تستحق التأمل لا لمجرد أنها جزء عزيز من تراثنا العربي، وإنما لأن الكثير منها يتردد تحت اسم التربية الجديدة ومن هذه الممارسات:

التربية المستديمة، ديمقراطية التربية، مجتمع التعليم، النظام المفتوح في التعليم، التعليم الذاتي، منهج المواد، المنهج المحوري وغيرها.

لقد تحددت ذاتنا الثقافية ولم يخلّف لنا الماضي سوى الجهل والتخلف والمعاناة من الفقر والمرض، ولكي نحقق ذاتنا الحضارية والثقافية والتربوية لابدّ من صياغتها وفق استراتيجيات حديثة ومتطورة بهدف ازالة تلك المعاناة وذلك الجهل من خلال تأمين الحاجات الأساسية للمواطن العربي ومنها التعليم والصحة والعمل المناسب. ولعل أحد النتائج التي تترتب عليها تلك الصياغات أن تتواصل الجهود بصفة مستمرة من أجل تطوير التعليم لمواكبة التغيرات الحادثة باستمرار، وسعياً لبناء مستقبل تعليمي يعكس تطلعات وآمال الانسان العربي في مجتمع الغد وذلك من خلال ممارسة التعليم دوره في بناء المجتمع ونمائه المستمر اجتماعياً واقتصادياً عن طريق تزويده بالخبرات العلمية والفنية لدفع عجلة التنمية الشاملة.

إننا كأمة عربية لها حضارتها العريقة المتأصلة نشعر بأننا في حاجة الى اعداد نفسي وروحي ومعنوي بقدر ما نحن في حاجة الى الطعام والملبس والمسكن. لذا يجب أن لاينسينا التقدم العلمي والتكنولوجي ايماننا الراسخ والعميق بقيمنا الروحية والدينية الأصيلة التي تصل بالنفس البشرية الى الصفاء الديني من الخرافات المدسوسة. فثقافتنا وتقاليدنا الراسخة تجعلنا نتمسك بالدين كما نتمسك بالعلم وتجعلنا نصرّ على أن يسيرا معاً ليدعم كل

منهما الآخر . ولايفوتنا الاشارة هنا الى مايدور في أذهان الكثيرين منا بأن العلم شبح مخيف يتوعد الانسانية بالدمار والفناء ويغذي الحروب بوسائل الدمار الشامل ومسببات الأمراض الجرثومية ووسائل الإبادة بشتى أنواعها واللعب بجينات الانسان فيما يسمى بالهندسة الوراثية ومن ثم السيطرة على صفات الانسان والتحكم في وراثتها . وحقيقة الأمر خلاف تلك النظرة عن العلم فالمسؤولية في هذا المجال ليست مسؤولية العلم نفسه وإنما مسؤولية الانسان الذي يستخدمه للبناء أو الهدم للخير أو الشرّ وذلك لأجل تحقيق حلمه في حياة أفضل .

إن العلم بمختلف تطبيقاته الواسعة لم تخرج عن كونها وسائل معينة ومساعدة لتحقيق أغراض انسانية سامية .

لذا يجب استغلال هذه الوسائل في تحقيق النماء والرفاهية لشعوب الأرض والتربية بمناهجها ووسائلها ومسئوليها تتحمل المسؤولية الكاملة في وطننا العربي لتجاوز هذه الأزمات التي نعيشها وسنعيشها مستقبلاً سواء كان ذلك في سوء التغذية أو أزمة الغذاء أو الأمراض التي بدأت تنتشر بسرعة مخيفة دون رادع لهذه الأزمة خاصة مع ظهور أمراض جديدة لم تكن معروفة من قبل، ولم يتمكن علماء اليوم من التعرف على مسبباتها ولاحتى معالجتها بالطرق والأساليب الناجحة ، فأصبح انسان اليوم قلق على مصير صحته المهددة يومياً وأصبح مضطرباً لافتقاد الطمأنينة والأمان الصحي وتقع مسؤولية التربية أيضاً في انصراف الشباب عن قيم ومعتقدات المجتمع والشذوذ في سلوك بعضهم بسبب سطحيتهم وهامشيتهم في علوم الدين الاسلامي الحنيف لذا ينبغي الحداثة في مناهجنا الدراسية بحيث تصبح مستمرة ومتصلة وجزءاً لايتجزأ من العملية التربوية . إن أزمة التربية ينبغي أن تنقلب الى ثورة على غرار ماشهدناه خلال الأجيال السابقة في قطاعي الزراعة والصناعة . إن الحداثة في التربية لاتعني تطوير المحتوى فقط بل والأساليب والطرق المتبعة في تدريس هذا المحتوى فبينما نجد بعض المعلمين

يبالغون في عملية توصيل المعلومة الى طلابهم وكأنهم أجهزة تسجيل ودون مراعاة للجوانب العاطفية والنفسية لدى هؤلاء الطلاب فلم يجنوا من هذه الطريقة سوى نفور الطلاب من المواد الدراسية التي يدرسونها. وفي الجانب الآخر نجد البعض الآخر من المعلمين يستخدم طرقاً ووسائل أكثر حداثة في تدريس طلابهم ولكنهم يبالغون في أساليب الثواب والعقاب بحيث أصبحتا مشكلتين تنصبّان في جوهر التربية فأضحتا أزمتان نعاني منهما فهذين الأسلوبين بهذه الدرجة من المبالغة يؤديان الى تدمير جوانب الشخصية لدى الطلاب. فالمبالغة في الثواب يعني بناء الشخصية المتعالية والمتكبرة الأمر الذي يؤدي الى خلق روح العداء والحقد بين الطلاب، وفي نفس الوقت المبالغة في أسلوب العقاب يؤدي الى تحطيم الشخصية التي نسعى كمربين الى بنائها من جميع جوانبها المعرفية والوجدانية والنفسية والاجتماعية البناء الأمثل. وكذلك يؤدي الى التسيب والهدر التعليمي بين الطلاب لخوفهم ونفورهم من العملية التعليمية برمّتها، وهذا يخلق أزمة تربوية كبيرة يصعب حلها مادام هذان الأسلوبان متبعان في مدارسنا على مختلف المراحل التعليمية. فتصبح العملية التربوية عملية ترهيب وليس ترغيب وتصبح عمليتا التعليم والتعلم تتمّان بالخوف علماً بأنه يجب علينا جميعاً الوقوف يداً واحدة وقلباً واحداً أمام هذه الأساليب الغريبة عن التربية من أجل تحقيق التعليم الحقيقي الذي يؤدي الى تعلم ذي معنى وايجابي ينبع من اطمئنان الطلاب واستعدادهم النفسي لتلقي العلم.

إن التجديد الذي نشهده اليوم قداقتصر على وسائل التعليم دون جوهره. وأعني بالوسائل تلك المعينات التي تعين المتعلم على اكتساب مهارات تفتح أمامه أبواب المعرفة وتنمي شخصيته.

وبنظرة فاحصة لما يدور حولنا في اطار الحداثة في التطور التكنولوجي فاننا نلاحظ المربون في الدول المتقدمة قد أبدعوا في هذا المجال الى حد كبير واهتموا بطرق التعليم واستحداثها وذلك بادخال تقنيات حديثة ومتطورة

ولم يتركوا وسيلة تفيد العملية التعليمية إلا واستحدثوها وطوروها خدمة لهذه العملية، وأتقنوا مهاراتهم في بناء وتكوين المعلم الكفء، فبينما نشاهد أعداد وتطوير معاهد اعداد المعلمين ومراكز تدريبهم تتزايد كل يوم وتستخدم شتى أصناف التكنولوجيا نلاحظ في وطننا العربي أن مثل هذه المعاهد وتلك المراكز لم تعدّ المعلمين إلا لكيفية التعلم فقط رغم أن إعدادها وأعدادها متواضع بالنسبة للمطالب التربوية المحققة للأهداف التربوية الكبرى. لقد اهتم المربون في وطننا العربي باعداد المعلم لكيفية التعليم وأهملوا اعدادهم ماذا يعلّمون؟ وهنا تكمن المشكلة والأزمة، ولكي تقوم التربية بتجاوز مثل هذه الأزمات فلا بدّ لها أن تأخذ دورها الفاعل من خلال تطوير جوهر العملية التعليمية التي تساعد الفرد على تكوين شخصيته وتحسين نوعيته. وفي ضوء هذه المشكلات يستدعي الأمر بناء وتصميم مناهج عربية ملائمة ومناسبة لحل مشكلاتنا الآنية واللاحقة.

لقد خطت أقطارنا العربية في الربع الأخير من هذا القرن خطوات واسعة في مجال بناء المناهج التربوية إلا أنها مازالت تعاني هذه المناهج من مشكلات ملحة تقف عائقاً دون تحقيق الأهداف المتوخاة في اعداد المواطن العربي الصامد والقادر على مواجهة التحديات التي تهدد وجوده وكيانه العربي ومن أبرز تلك التحديات التخلف والتجزئة ذاتياً وعربياً ودولياً الأمر الذي يتطلب اعتماد منهجية علمية صحيحة في التخطيط لتربية عربية متطورة في اطار من الأصالة والحداثة من أجل توفير الحد الأدنى على الأقل في مواجهة هذه الصعاب وتلك التحديات ومن ثم التغلب عليها.

وكما نعلم فالتربية هي الوسيلة القادرة على احداث التغييرات المنشودة وسبيل التربية في ذلك يكمن في مناهجها الدراسية وأدوات وأساليب تقويمها. والأزمة الحقيقية التي تهدد جوهر وكيان العملية التربوية بجميع أركانها تكمن في اغفال المعلم وحقه في المشاركة في عملية تخطيط وبناء وتنفيذ وتقويم المناهج التربوية.

لذا حتى نتجاوز هذه الأزمة الخطيرة يجب علينا معالجتها بأسلوب حضاري يناسب عظمة مهمة المعلم التعليمية في مشاركته في كل الأمور التربوية حتى يمكنه أخذ دوره الفاعل في بناء شخصية الانسان المتعلم ويمكنه من تحدي طاعون الفكر الغربي الذي سار في كثير من شبابنا سريان النار من الهشيم وذلك بتوعية أبنائنا بما جاء في الكتاب العزيز «ولن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملّتهم» ويجب أن تستقى العلوم الطبيعية وغيرها من العلوم الأخرى من معاني وأفكار آيات القرآن الكريم ليتحقق التكامل والشمول لبناء الأساس القويم للمجتمع العربي وذلك بتشكيل لجنة عليا من خبراء التربية في الوطن العربي لبناء مناهج دراسية موحدة للدول العربية حتى لايشعر الطالب العربي أنه غريب في هذا الوطن الكبير، وحتى لايجد الصعوبات التي يواجهها طلابنا اليوم عند انتقالهم من بلد الى بلد آخر في وطنه العربي. وهذا بدوره يفتح باب الفكر والمعرفة لتزويد مكتباتنا العربية بأحدث الكتب والمراجع والأبحاث العربية والدولية لتكون في متناول يد الباحث العربي ليستزيد منها المعرفة ولتكون مصدراً صادقاً لمعلوماته ولتكون معيناً في حل بعض مشكلاتنا العديدة. ولن يتحقق هذا إلا بقناعات القادة السياسيون والتربويون من أجل توفير سبل النجاح ورحم الله أبو جعفر المنصور الذي جمع العلماء من كل حدب وصوب وشجعهم وفتح لهم بيت المال على مصراعيه وجعل مكافأة تأليف الكتاب مايساوي وزنه ذهباً خالصاً، فقد شجع على تطوير مختلف فروع المعرفة بحيث أصبح يلقب بأبي العلم، ويعتبر حقاً علماً من أعلام التاريخ العلمي العربي. فهل لنا أن نعتبر وأن نسير على هذا النهج القويم.

المراجع

١- ابراهيم سعد الدين وآخرون: صور المستقبل العربي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٢م.

٢- أنور العابد: تكنولوجيا التربية في مجتمع متغير- مجلة تكنولوجيا التعليم، العدد الأول، يونيو ١٩٧٨م.

٣- جون فيزي: التعليم في عالمنا الحديث، تعريب محمود الأكحل، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

٤- شبل بدران: الفكر التربوي الراديكالي تحرير الانسان، وضرورة تغيير المجتمع الطبقي، التربية المعاصرة، القاهرة: مركز التنمية البشرية والمعلومات، العدد العاشر، يونيو ١٩٨٨م.
٥- عبد الله الدايم :الثورة التكنولوجية في التربية العربية، بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، ١٩٨١م.
٦- علي أحمد عتيقة: خيارات التنمية في الأقطار العربية المصدرة للنفط، المستقبل العربي، بيروت: العدد ٣٩، مايو ١٩٨٢م.
٧- علي محمد التويجري: ولتكن منكم أمة، رسالة الخليج العربي، الرياض: العدد الثالث عشر، السنة الرابعة، ١٩٨٤م.
٨- ———— -: ولئن سألوك عن مجاعات وفيضانات وتلوث، فقل إنما التربية، رسالة الخليج العربي، الرياض: العدد الخامس عشر، السنة الخامسة، ١٩٨٥م.
٩- محمد أحمد الغنام: التعليم في العالم بين الافراط والتفريط، مجلة التربية الجديدة، العدد السابع عشر، السنة السادسة، ابريل ١٩٧٩م.
١٠- نادر فرجاني: التنمية العربية بين الامكانيات والهدر، المستقبل العربي، بيروت: العدد ٢٤ فبراير ١٩٨١م.
١١- هدى نعمان الهيتي: الاتصال والتغيير الثقافي- منشورات وزارة الثقافة والفنون العراقية، بغداد ١٩٧٨م.
١٢- يوسف القاضي وآخرون: الارشاد والتوجيه التربوي، الرياض: دار المريخ، الطبعة الأولى، ١٩٨١م.

١٣- A.D.C. Peterson : "The Future of Education" The Cresset Press, London1968.
١٤- ALifelong Education -Cropely, A,J. and Dave, R.H and the Training of teachers", Hamburg: unesco Institute of Education1977.
١٥- Lunch. J. "Lifelong Education and thePreparation of Education Personal". Hamburg, West Germany; Unesco institute of education1977
١٦- Thomas Moiner: "The Future of Education" Fleet publishing Corporation, Ny1961.

* * *

التراكم العلاماتي بين النص المكتوب والنص المنطوق

د. محمد اسماعيل بصل

لعلّ أهمّ ما يميّز الدراسات اللسانية المعاصرة. هو المعرفة الشمولية والتثبت الاصطلاحي الخاص بها. لذلك فإنها اليوم منهل تنهل منه العلوم الإنسانية بمختلف مدارسها ومناهجها. وهذا أمر طبيعي، فالعلاقة بين اللسانيات والعلوم الإنسانية قديمة قدَم العلاقة بين الإنسان واللسان، وهل هناك ما يميز الإنسان ويمايزه عن الحيوان أكثر من اللسان الذي يسمح له بالإفصاح عمّا يريد.

(*) د. محمد اسماعيل بصل: باحث من سورية، له عدد من الأبحاث الهامة في مجال اللسانيات. ينشر في الدوريات المحلية والعربية.

من هنا كان لابدّ أن تهتمّ اللسانيات بكل ما يتعلق بالإنسان، واستطاعت بفضل أدواتها العلمية، وتحليلاتها المعرفية الموضوعية أنْ تستقطب معظم العلوم الإنسانية -إن لم نقل كلّها- بالإضافة إلى علوم أخرى، ولعلّ النقد الأدبي من أكثر العلوم الإنسانية تعلقاً باللسانيات. وهل يجهل أحد أهم المعايير التي اعتمدت البلاغة عليها اعتماداً كبيراً، ونعني الأسلوب، أو الوسائل التعبيرية اللغوية التي يستخدمها المبدع!.

نعرف الظروف التاريخية والثقافية التي ساهمت بدكّ هذه الآلة النقدية -البلاغة القديمة- والتي لم يبق منها إلاّ بعض النصائح المدرسية التي تفيد بمعرفة فنون الإنشاء وشرح الآثار الأدبية، ولكنّ النقد بدأ يشعر منذ أوائل هذا القرن أنّ اللغة هي جوهر الغرض الأدبي، والأدب هو مادة اللسانيات، فلابدّ إذن من طرح مشكلات النقد الأدبي من جديد وفي ضوء النظريات اللسانية للاستفادة من المفاهيم والتعريفات والنماذج والمناهج التي تمتلكها هذه النظريات.

إنّ الخيوط الجديدة التي يُنسج منها الأدب الحديث والمتمثلة بجوهرية اللسان، توضّح قيمة اللسانيات وأهميتها بالكشف عن خفايا الآثار الأدبية، فتبدو اللسانيات اليوم -كما يقول بيير.غيرو «Pierre guir aud» «كعلم قائد. فلقد أرجعت النقد الأدبي إلى مناهله البلاغية من جهة، وعمّقت موضوعاته بإعطائه نظرات نقدية جديدة من جهة أخرى»[1].

ولكننا نلاحظ أن بعض النقّاد الذي يتكثـون في دراساتهم على اللسانيات من دون إلمام حقيقي بأصولية هذا العلم، يتعاملون مع المصطلحات كما يتعامل طفل مع لعبة جميلة دون أن يعرف طريقة استخدامها، فالخلط الذي يقع بين المصطلحات، والذي نقرؤه غالباً في دراسات يُراد لها أن تكون متخصصة يجعلنا نذكّر بضرورة وضع صحيح للمصطلح من خلال تصور سليم للمفهوم، ولا يتم هذا إلاّ بعون من اللسانيات.

النص واللسانيات:

رغم التعريفات المتعددة لمفهوم النص، فإنه لا يوجد أي تحديد جامع مانع لهذا المفهوم، فمادة (ن-ص-ص) في «لسان العرب» تعني: رفع الشيء، فنقول: نصَّ الحديث ينُصُّه نصاً: رفعه ونصَّ المتاعَ نصاً: جعل بعضه على بعض، وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ونصَّ الرجل نصاً إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. ونصُّ كلِّ شيء: منتهاه. والقاموس الفرنسي «Petit Rebert» يعرِّفُ النصَّ بأنه مجموعة الكلمات- الجمل التي تشكّل مكتوباً أو منطوقاً. أما التعريف الذي يعطيه القاموس الفرنسي «Petit Larousse» للنصِّ فهو: مجمل المصطلحات الخاصة التي نقرؤها عند كاتب، وهو عكس التعليقات، الترجمات... إلاّ أن القاموسين يتفقان على الأصل اللاتيني لكلمة نص. (Textus) ومعناه النسيج (Tissu) ومنه تطلق كلمة (Textil) على ما له علاقة بإنتاج النسيج بدءاً بمرحلة تحضير المواد وانتهاءً بمرحلة النسيج النهائي وبيعه. من هنا كان النص عبارة عن نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض. وتتوفر دلالة المصطلح هذه في الشرح الذي يقدمه ابن منظور لمادة (ن-ص-ص) (الترابط والاكتمال).

أما التعريفات التي وردت في المعاجم العربية الحديثة لمصطلح النص، فما هي إلاّ ترجمات ناقصة للتعريفات الأجنبية، فمعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب[٢] -على سبيل المثال- يعرِّفُ النصَّ بأنه الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي، ويتبعه قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية[٣] من دون الرجوع إلى المصدر، ومن دون التساؤل حتى عن الفرق بين المكتوب والمطبوع فيعرِّفُ النص -بكل بساطة- بأنه: كلام مكتوب أو مطبوع.

لابدَّ من العودة إذن إلى الأصل الاشتقاقي للكلمة وملاحقة مراحل تطورها حتى نقدر على اختصار مفهومها بمصطلح، فلكل كلمة مفرداتٌ من نوعها تلتقي معها في جسمها وروحها أي في مادتها الصوتية ودلالتها، ومن حقائق التطور اللغوي التغيير الدلالي الناتج عن التراكم الزمني، فثمة كلمات

يبطل استعمالها، وكلمات تنسلخ عن أصولها وتكتسب دلالات جديدة، وكلمات أخرى تولد لتلبي حاجة ما. . . فلا يجوز أن نبقى في الطبقات العليا كي نحدّد مفهوماً هاماً يُعتبر مفتاح علم الأدب. إنّ تحديد مفهوم النص ضرورة أولية «أبستمولوجية» وذلك لأن النص كائن لغوي يمكننا الإمساك به، ولا يمكن الولوج إلى المفاهيم الأخرى إلاّ من خلاله، فليس مصادفة أن تهتّم البحوث اللسانية بـ«قضية» النص، وأصبح عندها ما يعرف بـ(الجملة النصيّة) و(نحو النصوص) و(علم النص) و(نظرية النص) و(التناص). . .

تحدد اللسانيات مفهوم النص بمجموعة الملفوظات اللغوية الخاضعة للتحليل، أو بتعبير آخر، هو تلك العيّنة من التصرفات اللغوية التي قد تكون مكتوبة أو محكية[٤]. إلاّ أن العالم اللساني هيلمسليف «Hjelmslev» يأخذ كلمة نص بمعناها الواسع ويعرّفها بأنها ملفوظ لغوي قد يكون محكياً أو مكتوباً، قصيراً أو طويلاً قديماً أو حديثاً، فكلمة (قف) (STOP) هي نص مثلها مثل أية رواية طويلة. وفي هذا الصدد يقدم تودروف «Todorov» فكرته عن النص فيقول: قد يتطابق النص مع جملة، كما أنه قد يتطابق مع كتاب بأكمله، فهو يعرّف باستقلاليته واكتماله[٥]. فالنص عبارة عن إنتاج لغوي منغلق على ذاته، ومستقل بدلالاته.

ولكن اللسانيات البحتة لا تعترف إلاّ باللغة الطبيعية باعتبارها نسيجاً للنصوص الأدبية وتُعرِّفُ الطبيعية بأنها نظامٌ من العلامات المحملة بالدلالات وقادرة على التمفصل وتشكيل أي بلاغ.

صحيحٌ أن التعبير عن الأشياء يتم عن طريق اللغة الطبيعية، ولكننا لا نستطيع إهمال العوامل الخالسانية (extra Linguistique) التي أثّرت في إنتاج هذه اللغة فالكلمات هي أفكار أكثر منها أشكال لغوية، وكما أن العلامة اللغوية هي عبارة عن دال ومدلول لا يمكن الفصل بينهما أبداً، كذلك هو النص المؤلّف من لغة وكلام ولا يمكن الفصل بينهما، وانطلاقاً من ذلك وضعَت السيميولوجيا الأدبَ في مصافِّ الفنون الجميلة والشفرات الأخرى المختلفة.

فالنص هو ممارسة علاماتية تتجاوز الفصل القطعي بين ما هو لغوي وما هو غير لغوي وبذلك فإن النص كما تعرّفه الباحثة جوليا كريستيفا «J. Kristiva» هو جهاز عبرّلساني، يعيد توزيع نظام اللسان بالكشف عن العلاقة القائمة بين الكلمات التواصلية، مشيراً إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الملفوظات السابقة والمتزامنة معها، والنص نتيجة لذلك هو عبارة عن عملية انتاجية، وهذا يعني:

١ - علاقته باللسان الذي يتمظهر فيه، تصبح من قبيل إعادة التوزيع، ولذلك فهو قابل للدراسة عبر مقولات منطقية لا عبر مقولات لسانية بحتة.

٢ - النص منسوج من نصوص أخرى، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، ويرتبط هذا المفهوم (Intertextualité) (التناص) بفكرة النص باعتباره وحدة أيديولوجية (Idéologème) وهذه الوحدة هي وظيفة التناص التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة، ملائمة لبنية كل نص، وممتدة على مداره، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي(٦).

النّص والعلامة:

حسب النظرية العلاماتية التي تستمد أصولها وعلاقاتها من اللسانيات لابدّ من التمييز بين مفهوم النص ومفهوم العلامة.

فإن مفهوم النص عند هلميسليف -على سبيل المثال- يعادل النظام اللساني التركيبي (Syntagmatique) ويعارض النظام اللساني الاستبدالي (Paradigmatique) لذلك فإن النص قابلٌ للإمساك باعتباره نتاجاً مادياً ملموساً.

ولكن نظاماً لسانياً ما غير قادر بالضرورة على التشكّل بهيئة نص ما لم يتعايش المستوى الاستبدالي مع المستوى التركيبي، فمن خلال كلمة، مجموعة كلمات، اشارة، كتاب. . . الخ نستطيع أن نلاحظ التغيير الذي يطرأ على علامات تنتمي للوحدة الاستبدالية ذاتها فالفرق بين النص والعلامة، ليس تمظهر الأول في مستوى التركيب وتمظهر الثاني في مستوى

الاستبدال، لأن العلامة عبارة عن وحدة من نظام متشكّل من اجتماع وتعاضد مجموعة من العناصر التابعة للمستويين، وبناءً عليه يمكن تناولها من جهة الشكل التعبيري، أي من جهة الدال، ومن جهة المضمون أي من جهة المدلول، فالعلامة حسب التعريف الوظائفي هي: أصغر وحدة دلالية ناتجة من اجتماع مجموعة عناصر دالّة ومجموعة عناصر مدلولية، وهذا يعني أن العلامة لا تضم عناصر معجمية فقط، ولكنها تضم أيضاً حركات دلالية... لواحق... زوائد... الخ والعلامة ليست بحاجة كي تتمظهر بشكل منفصل ومستقل، لأن الكلمات ذاتها تستطيع أن تتشكل من عدة علامات، وبالتالي فإن العلامة تتطابق تماماً مع النص في حالات معينة، فلو أخذنا -على سبيل المثال- الملفوظ اللغوي (سم) المكتوب على زجاجة ما، فإننا نستطيع اعتبار هذا الملفوظ نصاً وعلامة في آن معاً من دون أن يكون هناك أي تناقض وذلك لقابلية تحليله بعدة مستويات فالنص هو ظاهرة قابلة للتداول باعتبارها مجمعاً للعناصر والعلامات والقواعد.

والعلامة هي عنصر دلالي من خلال انتظامه في نظام لغة مجتمع ما، وعندما نقول لغة، فإننا نعني جميع الشفرات التي يستخدمها مجتمع ما للتواصل ونقل البلاغات من تقاليد سلوك وملبس ومأكل.... الخ فاللون الأخضر يعني (سِر) من خلال انتظامه في نظام علاماتي محدد هو نظام إشارات المرور، وكذلك اللون الأحمر هو علامة مولدة للمعنى بفضل النظام نفسه، ولكن يمكننا اعتبار كلمة (قف) نصاً لأنها تحمل مجموعة عناصر دالة ومجموعة عناصر مدلولية منتظمة في إطار عام مرجعي.

نستطيع القول -بالمحصلة- إن مفهوم العلامة لا يتطابق مع مفهوم النص من خلال اجتماع الدال والمدلول، وإنما من خلال هذا الاجتماع ضمن إطار المرجعية يمكننا اعتبار -على ضوء ما سبق- حركة الأيدي التي يقوم بها غالباً سكان حوض البحر الأبيض المتوسط نظاماً لسانياً لأن العلامات الحركية تتمفصل لتشكل بلاغاً حركياً منتظماً ومفهوماً ضمن إطار تواصلي معين، ومن هنا فإن كلمة (نص) أصبحت تطلق ليس فقط على البلاغ

اللساني- الشفوي أو الكتابي، وإنما أيضاً على الصور الكرنفالات- المدن- الثياب- الرسم- النحت- الموسيقا. . . الخ. فكلها فنون يمكنها أن تؤدي وظيفة الإتصال ضمن ثقافة محددة.

إن البلاغ الفني يتشكل من عدة لغات، وليس من الضروري أن تكون بنية هذه اللغات متطابقة تماماً مع بنية اللغة الطبيعية، فالمسرح هو بلاغ لغوي مكتوب وبلاغ لغوي منطوق، وبلاغ لغوي مرئي في الوقت ذاته.

التراكم العلاماتي والنّص المسرحي:

ليس من قبيل المصادفة إذن أن تكون قليلة، بل نادرة هي البحوث النقدية(*) التي اتخذت من النص المسرحي مادة للتحليل، لأن النص المسرحي حقل ألغاز يتكون من سلسلة من الثنائيات المتناقضة، حيث من الصعب صهر هذه الثنائيات في نظرية واحدة.

من هنا كان لابدَّ للباحث في مجال المسرح من أن يتورط في مجالات متعددة، ويغوص في متاهات علوم متنوعة حتى يتسنى له الإحاطة بلغز النص المكتوب والنص المنطوق لغز العلامات اللغوية الثابتة أبداً، والعلامات المنظرية المتغيرة دوماً، ومرجع هذه العلامات مجتمعة، لغز الوهم المُبتغى والواقع الذي ينفيه.

يستطيع المسرح أن يستخدم أغراضاً مسرحية وأغراضاً حقيقية كأغراض الديكور. . تاج. . كرسي. . طاولة. . أي آن الكرسي الموجودة على خشبة المسرح قد تكون كرسياً مأخوذاً من مكتب مدير المسرح، والتاج قد يكون مستعاراً من متحف. إلاّ أن معضلة النص المسرحي تكمن في مرجعية علاماته. فبمجرد انتقال كلمة كرسي من النص الأول (النّص المكتوب) إلى النص الثاني (النص المنطوق) ستصبح كرسياً مرئية ملموسة، ولكنها كرسيّ خاص في عالم خاص، فالمتفرج يستقبله باعتباره علامة خاصة مع أنه لا يُظهر شيئاً آخر طالما أنه لا يقدر على الجلوس عليه، ولا حتى على تحريكه من مكانه. إنه غرض غير مباح فهو غير حقيقي إذن بالنسبة للمتفرج.

وإذا كان التاج حقيقياً، أو مرسوماً على قطعة من الكرتون، أو كان عبارة عن (طنجرة) يضعها الممثل الذي يلعب دور الملك، فإن الاتفاق الضمني بين الممثل والمتفرج يكفي حتى يفهم هذا الأخير أن ما يضعه الممثل على رأسه هو تاج ملكي.

فالمتفرج الذي يكلف نفسه عبء الذهاب إلى المسرح كي يشاهد نصاً مسرحياً يدرك أنه أمام مجموعة من الممثلين الذين تدربوا طويلاً على طريقة لعب هذا النص لذلك فإنه -أي المتفرج- ينفي حقيقة هؤلاء الممثلين ولكنه يعترف بوجودهم.

فالمعروف أن مرجع كلمة هاملت في النص الشكسبيري هو بناء خيالي في ذهن القارئ ولكن هذه الكلمة عند المتفرج تعني رجلاً من لحم ودم له حضوره الملموس على خشبة المسرح، فالنص المسرحي ليس خيالاً إلاّ لأنه تراكم علاماتي متماسك وغير متجانس في آن معاً.

العلامة بين النص المكتوب والنص المنطوق:

يتكون النص المسرحي من فضائين: (**)

١ - الفضاء الأول: ويضم كل ما يتعلق بنقل المكتوب إلى نص محكي ومرئي، إشارات الديكور، الملابس، الإضاءة، الموسيقا... طريقة إلقاء الممثل، وطريقة لعب الممثل هذه الشخصية أو تلك... أسماء الشخصيات وعددهم وأماكنهم في المكان المسرحي.

وفي هذا الفضاء الذي يعود إلى الاسلوب المباشر يستطيع الكاتب المسرحي أن يتكلم ويوجه طلباته -إن لم نقل أوامره- إلى كل متلق لنصه من قارئ إلى متفرج مروراً بكل التقنيين الذين سيتصدون لعرض النص، هذا الفضاء يشغله كتّاب المسرح الحديث بشكل مبالغ فيه أحياناً، ولكن لماذا لا يكثرون من تواجدهم في هذا الفضاء من الكتابة، طالما انهم غائبون تماماً عن الفضاء الثاني.

٢ - الفضاء الثاني: لا وجود هنا للكاتب، فالمتكلم في الحوار والمونولوج هو الشخصية و(أنا) الكاتب ذائبة تماماً في (أنا) الشخصية،

والمطابقة بين الاثنين غير ممكنة وهذه الشخصية ستتحول من صناعة وخيال إلى تمثيل وتجسيد.

- **بمثابة توضيح**: لنقرأ الموضحة الإخراجية التي يفتتح بها سعد الله ونوس مسرحية الفيل ياملك الزمان: [٧]

(المسرح فارغ. زقاق تحصره في الخلف بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ. جلبة بعيدة وراء المسرح. ولولة. امرأة تصرخ. أقدام تتراكض، يستمر هذا الجو الثقيل فترة.) (الفيل. ص٧).

فالبلاغ اللساني -المسرح فارغ- يوحي بأن المسرحية لم تبدأ بعد، ولكن البلاغ المرئي يوحي بأن المسرح ليس فارغاً من البيوت البائسة، وهذا ما يشاهده المتفرج، والمسرح ليس فارغاً من الأصوات والصياح، والأقدام التي تتراكض، وهذا ما يسمعه المتفرج فالمسرحية قد بدأت فعلاً رغم أن الممثلين لم يظهروا على خشبة المسرح.

فهذه الموضحة ليست موجهة إلى المتفرج الذي سيجد نفسه مباشرة أمام بيوت بائسة، وسيسمع الجلبة وأنين المرأة. ولكنها موجهة في الواقع إلى المخرج وإلى عامل الديكور وإلى كل التقنيين المكلفين بتأليف النص الثاني، وموجهة أيضاً إلى القارئ كي يتصور العرض المسرحي ويتخيله، ولا بأس أن يترك المكان الذي يقرأ فيه إلى مكان المسرحية ليعيش مع الحدث، وهو -على العموم- مدعو لذلك والآن، بعيداً عن التقنية المسرحية، وإمكانية العرض، ثمة أمر ما في القرار المسرحي فالبكاء والولولة والركض والجو الثقيل، ثم مرور رجل لا يتكلم ولكنه متجهم الوجه، كلُّها علامات توحي بكارثة، فما الأمر؟

إن الحوار في المسرح هو مخزن المعلومات، فكلما تقدمنا في التعرف على الشخصيات وأدوارهم وعلامات حواراتهم عرفنا ما الأمر، ولكن ليس المهم أن نتعرف إلى الأمر وحسب، وإنما على القالب الفني الذي تم من خلاله نقل المعلومات.

يبدأ الحوار في المسرحية- لا حول ولا قوة إلاّ بالله العلي العظيم (فترة)
لا حوال ولا قوة إلاّ بالله العلي الـ . . . (الفيل ص٧)

فيؤكد المعلومة السابقة عن وجود كارثة، ويبدأ السرد التشويقي، واستدراج القارئ والمتفرج لمعرفة المزيد، فبعد ظهور الممثل ليعلن عن بدء المسرحية يختفي ليترك المسرح يعمل بمؤثراته الخاصة.

(تسود الضجة المتناهية من اليمين وراء البيوت ولولة نساء وأصوات ومختلف العبارات. . . (الفيل ص٧)

إلى أن يظهر الرجل(١)، وهنا نلاحظ أن هذه الشخصية تحصل على رقم، فالشخصية التي سبقتها لم تكن تتمتع بهذه الخاصية، لقد كانت مجرد إعلان عن بدء المسرحية وتأكيد على فكرة الكارثة المعلن عنها في الموضحة الإخراجية.

الرجل(١): وإذن فالخبر صحيح (ص٨)

ويمكن للمتفرج أو للقارئ أن يقول مطمئناً ومتابعاً، وإذن ظني صحيح، فالكارثة واقعة، وما عليّ إلاّ أن أقرأ أو أرى وأسمع حتى أتوصل لمعرفة تفاصيل هذه الكارثة.

الرجل(٢): ياويل أمه، ميتة لا يشتهيها المرء لعدوه. (ص٨) فالأمر خطير (ميتة لا يشتهيها المرء لعدوه) إنه حادثة موت، وهذا بحد ذاته يؤسف له، لكن. . ميتة لا يشتهيها لعدوه. . عبارة عن بلاغ له وظيفة أخرى غير إعلان الموت، فالتشويق يستمر، والمتلقي سيعرف كل شيء بعد قليل.

الرجل(١): أعوذ بالله من الشيطان الرجيم . . . وأين حدث ذلك؟

الرجل(٢): قرب دكان أحمد عزت. هناك لا يخلو الزقاق أبداً من الأولاد. (ص٨) من خلال هذا التبادل الحواري القصير بين الرجل(١) والرجل(٢)، نستنتج أن حادثة الموت التي كُشف عنها تتعلق بطفل، ففي البداية يتميز عويل امرأة، كما تقول الموضحة الإخراجية، وكما سيميزها العرض المسرحي، ثم (ياويل أمه) في الحوار بين الرجلين، وبعدئذ يأتي ذكر المكان -دكان أحمد عزت، فالمتلقي لن يرى ولن يتعرف لا على أحمد

عزت، ولا على دكانه، ولكن سيعرف وسيحاول أن يتصور هذا المكان الآهل بالسكان، وخاصة بالأطفال الذين يتحلقون هناك ويلعبون. كُلّها علامات لموت طفل، وهنا تبرز إحدى خصائص الكتابة المسرحية -إعطاء أكبر قدر ممكن من المعلومات بأقل قدر من الكلام فبعد أن طلب الرجل(١) من الرجل(٢) معرفة مكان الحادث، وأجاب الرجل(٢) قرب دكان أحمد عزت، يعود الأول ويصيغ طلباً آخر:

الرجل(١): كنت موجوداً؟ (ص٨)

إن تدخل الرجل(١) بقوله: -كنت موجوداً- يحمل طلباً غير مباشر ولكنه أساسي وهو -حدثني عمّا رأيت- فالرجل(١) يعرف في الحقيقة أن الرجل(٢) يملك معلومات عن الحادث، وحوارهما فيما سبق يؤكد ذلك، ولكن طلبه لمعرفة المزيد عن الحادث جاء بصيغة سؤال يحمل في طياته (حدثني عما رأيت، وخبّر المتفرجين واعلمهم قليلاً عن الحدث).

فيأتي جواب الرجل(٢): جئت تماماً بعد وقوعه. سمعت صراخاً يذبح القلب فركضت أسأل عن الخبر. ياويل أمه. (ص٨)

إن جواب الرجل(٢) لم يحقق في الواقع هدف الطلب الذي صاغه الرجل(١)، ولكنه حقق بطبيعة الحال رغبة الكاتب بالاسترسال في التأثير عند المتفرج وطمأنته أن الخبر سيأتي، فهذا الرجل لم يكن حاضراً، لقد جاء بعد وقوع الحادث، وهنا يأتي دور الرجل(٣) الذي أعلنه الكاتب في الموضحة الإخراجية التي اعترضت حوار الرجل(١) والرجل(٢) من دون أن تقطعه.

إن الوظيفة التي يضطلع بها بلاغ الرجل(٣) هي وصف الحادث، والاستمرار في التشويق، وهنا يبرز الفرق بين الكتابة المسرحية والكتابة الروائية، فإذا كان الكاتب الروائي يعتمد اعتماداً أساسياً على الوصف، فإن الكاتب المسرحي لا يستطيع فعل ذلك خوفاً من الوقت وخوفاً من ملل المتفرج وكسر تواصله، هذا الأخير مدعو للاستمرار ومتابعة تسلسل الحدث، فالوصف يأتي في الحوار تارة، وفي الموضحات الإخراجية تارة أخرى والوصف في الحالتين يتحول إلى فعل وحركة وتنفيذ.

وهكذا يستمر تقديم الحادثة عبر الحوار إلى أن تأتي معلومة جديدة على لسان الرجل(٤)

الرجل(٤): ماذا تنتظر؟ طفل ليّن العود يدوسه فيل ضخم كفيل الملك.. يالطيف (ص٩) فالأمر يتعلق إذن بطفل داسه فيل الملك، وهذا يستدعي تدخل الرجل(٥).

الرجل(٥): هذا الفيل (ص٩)

إن بلاغ الرجل(٥) -هذا الفيل- يضع المعلومة الأساسية التي بدأت بها المسرحية، وسُخِّر الحوار لإعلانها في الدرجة الثانية، فالدرجة الأولى من الآن وصاعداً لـ(هذا الفيل) وأي فيل؟ إنه فيل الملك، ثم يأتي الاستطراد في وصف الطفل المداس، ثم تعيين هويته وكل هذه المعلومات تخدم في الواقع المعلومة التي تصبح نصاً منغلقاً على ذاته ومكتفياً بمدلولاته.

فهل نستطيع -بعد هذا المثال- أن نعزل العلامات اللغوية عن العلامات غير اللغوية؟ إن العلامة المسرحية قابلة للتحول من علامة لغوية مكتوبة إلى علامة لغوية منطوقة إلى علامة منظرية ثابتة أو متحركة، وإذا كان بالإمكان قراءة أي نظام علاماتي وفقاً لتشكل المحورين التركيبي والاستبدالي، فإن النظام العلاماتي الذي يطرحه عرض نص مسرحي غير قابل للقراءة إلا ضمن إطار التعايش الذي يتم بين المحورين، ففي كل لحظة من العرض ثمة احتمال تحويل من علامة إلى أخرى في مقطع استبدالي واحد. فالعرض المسرحي يقوم بتحويل العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة (ومضة ضوء)، ويستطيع في ذلك أن «يصطنع» العلامات. قد تكون هذه العلامات مجرد أفعال لا إرادية في الحياة، وبالرغم من ذلك، فإن المسرح يحولها إلى علامات إرادية. وقد لا تكون لها أية وظيفة اتصالية في الحياة، وبالرغم من ذلك فإنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة في المسرح[٨].

إن صعوبة تحليل النص المسرحي تأتي من التراكم العلاماتي الهائل من جهة، ومن دينامية العلامة الواحدة وقابليتها للتحول من جهة أخرى، ولكن قد يقول قائل: لماذا لا نقطع النص أو نثبته ونقوم بعزل العلامات ودراستها بحالة سكون؟.

من المعروف أن المسرح يقوم في الأساس على الواقع والحقيقة، فهو عمل فيزيولوجي قائم على الملموس وهذا الملموس لا يمكن عزله أبداً، لأنه لا وجود للمسرح من دونه ونعني به حضور الممثل.

«هل يوجد مسرح من دون ممثلين؟ أنا لا أعرف أي مثال. رب قائل يقول: مسرح العرائس ربما! ولكن حتى في هذا المسرح ثمة ممثل يقف خلف الستار ويحرك عرائسه»[٩]

فالحضور الإنساني، والصوت الإنساني عنصران من جملة العناصر التي لا يمكن الاستغناء عنها في المسرح أبداً ويتميز هذا الحضور بكثافة علاماتية حيث من الصعب جداً تثبتها، وبالتالي فإنه من المستحيل فصل بعضها عن بعض، فالبلاغ اللساني يرتبط بطريقة اللباس ولون اللباس، والعمر، والجنس، والمظهر الخارجي، وطبيعة المكان الذي يتم من خلاله الإرسال، وطبيعة الحركة التي يتطلبها هذا المكان، وطبيعة الحركة التي لا علاقة لها لا بالنص المكتوب ولا بالنص المنطوق...

إن كل ما هو على المسرح يظهر كائناً أولاً وعلامة ثانياً، فخصوصية المسرح واختلافه عن السينما هو عدم الاعتماد على علامة مجردة، وبعبارة أخرى، لا يقوم المسرح على تقليد عالم إنساني، وإنما على تقديمه، فالحوادث تقوم فعلاً، والاشخاص يتحركون فعلاً وحقيقة في فضاء مسرحي حقيقي ملموس والمسرح هو الآن وهنا، لذلك فإن كل ما يقدمه المسرح هو ضرب من النفي، فالممثل الحاضر هنا والآن هو أبو خليل القباني وليس هو في الوقت ذاته، أما الممثل الذي يلعب هذا الدور في السينما، هو صورة، والصورة لا تحتاج إلى نفي لأنها صورة.

يمكننا أن ننسى -في السينما- الممثل لصالح الشخصية، وقد يخيل إلينا أن ما يجري أمام أعيننا قد حصل فعلاً، فلا شيء يميز بشكل مادي هنا بين الخيال والواقع، ومثل هذا اللبس لا يقع في المسرح، فمرجعية العلامة المسرحية ثنائية الطابع، كما وضحنا فيما سبق.

فنحن نحب أن نصادف متفرجين بسطاء يسقطون في شك الوهم الذي يريده مؤلف النص المسرحي مثل هذا المتفرج «الذي يحضر لأول مرة عرضاً لمسرحية (يوليوس قيصر) وأثناء مشهد القتل، يقف في مكانه ويصرخ: انتبه أيها القيصر... إنهم مسلحون»(١٠)

وثمة مثال آخر يوضح هذه الحالة، جاء في كتاب ستاندال (راسين وشكسبير): «أثناء عرض مسرحية (عطيل) وفي المشهد الذي يقرر فيه عطيل قتل ديدمونه، يقف جندي في الصالة ويطلق من بندقيته رصاصة على الممثل الذي يلعب دور عطيل ويصرخ هل يُعقل أن يقوم عبد أسود بقتل امرأة بيضاء وأنا موجود»(١١)

ونختار من مسرحنا العربي مثالاً لهذا النوع من اللعب بين الخشبة والصالة، بين المسرح الذي يعرض والمسرح المعروض، وفي عالم المسرح المعروض يتخيل سعد الله ونوس متفرجاً يجلس في الصفوف الأمامية ويسقط في فخ الوهم:

يتسلق غانم شجرة ويحاول الاختفاء بين غصونها وأوراقها

يدخل جملة من العبيد يحملون صندوقاً

متفرج: خبئ رأسك يارجل وإلا كشفوا أمرك.

(غانم يخبئ رأسه). (١٢)

لا تحدث هذه الحالات في المسرح، وإن حدثت فهي نادرة، بل شاذة، لأن المتفرج يذهب إلى المسرح كي يتفرج على حالة وهمية لا علاقة له بها، فالعالم المعروض على خشبة المسرح لا يتطابق أبداً مع العالم الخارجي، ولكن متعة الفرجة تأتي من تفاعل الخيال مع الواقع، الاسطورة مع الحكاية، الحلم مع الحقيقة، الخارق مع العادي، الخرافة مع التاريخ...

إن العمل المسرحي هو وساطة بين عمل نصي (الكاتب + المخرج) وعمل اجتماعي نقوم به في الحياة اليومية، والعبور:

علامة لغوية ← مرجع مسرحي ← علامة مسرحية ← مرجع في الحياة

يشير إلى أهمية الدور الذي يلعبه النشاط المسرحي في النشاط الاجتماعي، فالعلامة المسرحية الملموسة هي علامة ومرجع في آن معاً، إنها علامة حاضرة (زمن العرض المسرحي هو دوماً هنا والآن) وغائبة، إنها ممثل من لحم ودم وشخصية من لغة وخيال.

فليس ضرورياً أن نعرف إذن إن كانت العلامة المسرحية مستقلة أم مرجعاً لعلامة لغوية لأنّ المسرح -حسب الممارسة العلاماتية- «هو نموذج مختصر لتجربة إنسانية ولعبة ملموسة في فضاء حقيقي»(١٣) هذه هي ثنائية المسرح التي تكلمنا عنها في البداية وما زالت تحتاج إلى كلام آخر.

حواشي الدراسة

(١)- Pierre Guiraud, Essais de Stylistique, Ed, KLINCKSIECK PARIS1980,P.11

(٢)- مجدي وهبة- كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤.

(٣)-أميل يعقوب- بسام بركة- محي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين بيروت، ١٩٨٧.

(٤)- Dietionnaire de linguistique, Larausse, PARIS1974

(٥)- Ducrot- Todorov, Dictionnaire enczclapédi que des sciences du langage, Paints, PARIS1979

(٦)- julia kristeva, séméiotiké, seuil, PARIS1969

(*)- لا نعني بالبحوث النقدية هذا الكم الهائل من المقالات والدراسات والكتب التي تعبّر عن مواقف مؤلفيها وانطباعاتهم الذاتية، وإنما ذلك النوع المتناثر هنا وهناك الذي يحلل ويؤلف (يقرأ) دون أن يطوع مادته لتقترب من طريقة تفكيره.

(**)- انظر دراستنا المنشورة في مجلة الموقف الأدبي، العدد ٢٧٠، تشرين أول ١٩٩٣.

(٧)- سعد الله ونوس، الفيل ياملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠.

(٨)- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص٣٣.

(٩)- هذا الكلام لغروتوفسكي من كتابه: نحو مسرح فقير، ورد في كتاب آن ايبرسيفلد، اقرأ المسرح، باريس، ١٩٨١، ص٥٩.

(١٠)- Monnori, clefs Pour l'imoginaire, Seuil, PARIS 1969,P303

(١١)- stendhal, Racine et shakespeare, Flammarion PARIS1970,

(١٢)- سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠

(١٣)- Anne uberrsfeld, Sur le signe théâtral et son référent, Travail théâtral,n31

* * *

دستويفسكي والثورة الروسية

تأليف نيقولاي بيرادييف
ترجمة: د. زهير ابراهيم جبور

ولد بيرداييف عام ١٨٧٤ في مدينة كييف ونفي عن وطنه عام ١٩٢٢ ليستقر في باريس حتى وفاته عام ١٩٤٨.

اتسمت فلسفة بيردابيف بتنوع النزعات، اذ يمكن أن تنسب الى الوجودية والصوفية، وهي في كل تلوناتها كان يغلب عليها الطابع الديني المسيحي.

---

* د. زهير جبور: أديب من سورية، يهتم بالترجمة، ينشر في الدوريات المحلية والعربية.

وقف بيرداييف على النقيض من الماركسية التي استبدلت بالفرد، الطبقة، واعتبرها عاجزة عن حل مسألة حرية الفرد وفعاليته لأن شعور الفرد بالذنب -بر أيه- إنما هو شعور الفرد الحرّ الذي يكون مسؤولاً عن تصرفاته. ولعل الفكرة الأهم عند بيردايف هي أن اللامساواة أساس الابداع والعدالة، فاللامساواة تخدم الحقيقة.

ترك بيردايف مؤلفات عديدة نذكر منها:

فلسفة الحرية - ١٩١١، معنى الابداع - ١٩١٦، فلسفة اللامساواة - ١٩١٨، عبودية الانسان وحريته - ١٩٣٩، أصول الشيوعية الروسية وفحواها - ١٩٤٦، أما عمله «أرواح الثورة الروسية» الذي كتبه عام ١٩٢١، والذي نقدم منه هذه الدراسة فهو دراسة لدور الأعمال الأدبية لثلاثة من الكتاب -نشر هذا العمل بالفرنسية ١٩٤٧ أما باللغة الروسية فلم يُسمح بنشره حتى عام ١٩٩٠ حيث قامت بذلك جمعية أصدقاء الكتّاب في لاتفيا.

تكتسب هذه الدراسة أهمية خاصة في وقتنا الراهن حيث يسلّط بيردايف الضوء على نبوءة دستويفسكي بوقوع الثورة الروسية وبالمسار الذي ستتخذه وبحتمية انهيارها!

ولربما أصيب القارىء بالدهشة وهو يقرأ رواية الشياطين التي رسم فيها دستويفسكي وبدقة ملامح الثورة الروسية وشخصياتها.

-المترجم-

اذا كان من الصعب اقتفاء أثر غوغول في الثورة الروسية على الفور، وأمر كهذا يثير الشك، فانه يستحيل أن لانرى في دستويفسكي نبي هذه الثورة المشبعة بتلك البدايات التي أماط اللثام عنها وأضفى عليها بعبقريته، نعوتاً لاذعة.

لقد تسنى لدستويفسكي الكشف حتى العمق عن ديالكتيك أفكار الثورة الروسية واستخلص من ذلك نتائج نهائية، فهو لم يبق على السطح، وإنما نفذ الى الأفكار السياسية والاجتماعية للثورة ليعرّي بذلك ميتافيزيقيتها وليلاحظ أنها قبل كل شيء، ظاهرة ميتافيزيقية ودينية وليست سياسية أو اجتماعية.

ولذا تمكن وعلى أساس ديني، ادراك طبيعة الاشتراكية الروسية التي انشغلت بمسائل كهذه: هل الله موجود أم لا؟.

وتنبأ دستويفسكي، كم ستكون ثمار الاشتراكية الروسية مُرّة ولقد عرى طبيعة العدمية الروسية والالحاد الروسي، التي لاتشبه البتة، العدمية والالحاد الغربيين. حيث كانت له موهبة فذة في سبر الأغوار وملاحظة الحدود القصوى، فهو لايبقى أبداً في الوسط ولايتوقف عند الحالات الانتقالية، بل منجذب دوماً الى القصي والنهائي.

إن عمله الفني الابداعي، رؤيوي[1] ولهذا فهو بحق عبقرية قومية روسية وهو يختلف عن غوغول إذ أن هذا الأخير اكتمل أكثر كفنان، أما دستويفسكي فهو قبل كل شيء، عالم نفسي وميتافيزيقي عظيم.

إنه يفضح الشر والأرواح الشريرة داخل عالم الانسان الروحي وداخل ديالكتيك أفكاره. ففي ابداعه كشف انتروبولوجي، كشف للأعماق البشرية ليس النفسي منها وحسب، وإنما الروحي أيضاً.

لقد تكشفت له الأفكار والأهواء الانسانية التي تتسم بطبيعة نفسية وانطولوجية في آن، وهو بهذا وخلافاً لغوغول، يلقي صورة الانسان ويكشف مصيره من الداخل، والشر بالنسبه له لايدمر الهيئة البشرية بشكل نهائي.

يؤمن دستويفسكي أنه عن طريق الصراع الداخلي يمكن للشر أن يتحول الى خير ولذلك فان ابداعه ليس مرعباً كابداع غوغول الذي لايبقي على أية آمال. في العبقرية الروسية الدستويفسكية العظيمة يمكن دراسة طبيعة التفكير الروسي وأقطابه الموجبة والسالبة.

فالفرنسي د وغمائي أو ارتيابيّ، د وغمائي في رأيه على القطب الموجب وارتيابي على القطب السالب. الألماني صوفيّ وناقد، صوفيّ على القطب الموجب وناقد على القطب السالب.

أما الروسي فهو رؤيويّ على القطب الموجب وعدميّ على القطب السالب. إن الحالة الروسية هي الأكثر صعوبة وتطرفاً، فالفرنسي والألماني

---

(1) Apocalypse (الرؤيا): رؤية يوحنا عن نهاية العالم في سفر الرؤيا.

يمكنهما تكوين ثقافة أو بالأحرى يمكن للثقافة أن تتكون على أساس د وغمائي أو ارتيابي، وكذلك على أساس صوفي أو نقدي، ولكن من الصعب جداً انشاء هذه الثقافة على أساس عدمي أو رؤيوي.

الثقافة يمكن أن تملك بعداً د وغمائياً أو صوفياً ولكنها من وراء وسطية الصيرورة الحياتية تنحو للاعتراف بقيمة ما! إذ لم يعد مهماً ماهو مطلق وحسب، وإنما ماهو نسبي أيضاً.

أما المزاج الرؤيوي والعدمي فيُسقط كل وسطية للصيرورة الحياتية وكل المراحل التاريخية ولايريد أن يعرف أية قيمة للثقافة، اذ يتطلع الى النهاية والى الحد الأقصى. هذه المتناقضات يمكن للواحد منها أن يتحول الى الآخر بسهولة، فالرؤيوية تتحول بسهولة الى العدمية ويمكن أن تبدو عدمية في علاقتها بالقيم العظمى للحياة التاريخية العالمية وبالثقافة ككل.

أما العدمية فلامناص من أن تملك صبغة رؤيوية، ويمكن أن تبدو ضرورة النهاية وهكذا يمتزج ويختلط العدمي مع الرؤيوي عند الانسان الروسي ويصبح من الصعب تمييز قطبية هذه البدايات المتناقضة. وغالباً مايكون من الصعب تفسير لماذا يرفض الانسان الروسي الدولة، الثقافة، الوطن، الأخلاق المعيارية، العلم، الفن، ولماذا يطلب الفقر المطلق. أبسبب عدميته أم رؤيويته؟!

الروسي يمكن أن يحدث خراباً عدمياً ورؤيوياً، يمكن أن يتعرى، أن يمزق كل الأغطية ويظهر عارياً لكونه عدمياً يرفض كل شيء ولأنه مشبع بالهواجس الرؤيوية، ينتظر نهاية العالم.

وتتداخل الرؤيوية مع العدمية وتختلط عند الفئات الروسية المختلفة بما فيها الانتلجنسيا.

إن البحث الروسي عن حقيقة الحياة يتخذ دوماً طابعاً عدمياً أو رؤيوياً. إنها صفة قومية عميقة وهذا ما يهيء التربة للاختلاط، للتبديل وللدين الكاذب، وفي الالحاد الروسي نفسه يوجد شيء مامن روح الرؤيوية ولايشبه الالحاد الغربي مطلقاً. في العدمية الروسية توجد ملامح الدين

المزيف، يوجد الدين المعكوس ، وهـذا مايغـوي الكثيرين ويقودهم الى الضلال.

لقد كشف دستويفسكي حتى العمق، العدمية والرؤيوية في النفس الروسية، ولذلك أصاب فيما يخص الطابع الذي ستتخذه الثورة الروسية، فقـد فـهم أن الثـورة -ظاهرة من نمط ديني وهي تحل مسألة عن الله، ولذا يجب فهم هذا المغزى العميق أكثر من فهم الطابع المعادي للدين في الثورة الفرنسية أو الطابع الديني للثورة الانكليزية.

وبالنسبة لدستويفسكي فان مشكلة الثورة الروسية، هي العدمية الروسية والاشتراكية ذات الطابع الديني، إنها مسألة عن الله والخلود.

(فالاشتراكية ليست مسألة عمالية وحسب أو مايسمى بالفئة الرابعة، وإنما هي قبل كل شيء مسألة إلحادية، مسألة التجسيد الحديث للالحاد، مسألة برج بابل الذي سيشيد دون الله بالذات، ليس من أجل بلوغ السماء عن الأرض، وإنما لانزال السماء الى الأرض) (الأخوة كارامازوف).

كان من الممكن القول أيضاً أن المسألة في الثورة الروسية والعدمية، هي مسألة رؤيوية تتطلع الى نهاية ذات حل شامل.

ولم تقدم الاشتراكية الثورية الروسية نفسها كحالة انتقالية وكشكل مؤقت ونسبي في اقصاء المجتمع وإنما قدمت نفسها كحالة نهائية، كمملكة الله على الأرض وكحلٍّ لمصائر البشرية. إنها ليست مسألة سياسية أو اقتصادية، بل مسألة روحية ودينية قبل كل شيء.

(كيف يتصرف اليوم شبابنا الروس؟ إنهم يلتقون في خمّارة تفوح منها رائحة كريهة كهذه الخمّارة ويجلسون الى مائدة، فما الذي يتناقشون فيه أثناء هذه اللحظات القصار؟ يتناقشون في الكون وسر الكون حتماً.

هم يتساءلون هل الله موجود، وهل هناك خلود؟

فالذين لايؤمنون منهم بوجود الله، يتناقشون في الاشتراكية والفوضوية وفي اعادة بناء الانسانية بناء كاملاً على أسس جديدة، والفريقان كلاهما سواء، فالمشكلات التي يعالجها هؤلاء، هي المشكلات التي يعالجها أولئك ولكن من الجهة الأخرى). (الأخوة كارامازوف).

هؤلاء الشباب الروس لم يكونوا أبداً مؤهلين للسياسة أو خلق وبناء الحياة الاجتماعية الجديدة. لقد اختلط كل شيء في أذهانهم، وبانكارهم الله فقد صنعوا إلهاً من الاشتراكية والفوضوية. عندما أرادوا اعادة بناء البشرية من جديد لم يروا في هذا حلاً نسبياً وإنما مطلقاً، فكانوا بذلك رؤيويين- عدميين، بدأوا من نقاشاتهم التي لاتنتهي، في الحانات العفنة.

ومن الصعب التصديق أن هذه النقاشات عن استبدال الله بالاشتراكية والفوضوية وبناء البشرية ضمن اطار جديد، يمكن أن تصبح القوة الحاسمة في التاريخ الروسي وتسحق روسيا العظيمة.

لقد أعلن الشباب الروس ومنذ أمد بعيد، أنه اذا لم يكن هناك رب أو خلود، فكل شيء مباح. وتبقى الجنة على هذه الأرض هي الهدف.

وعلى هذه التربة ترعرعت العدمية الروسية التي بدت كظاهرة بريئة وجذابة للكثير من السذج ومحبي الخير، حتى أن العديدين وجدوا فيها حقيقة أخلاقية ولكنها محرفة بسبب الضلال العقلي.

ولم يدرك خطورة العدمية الروسية حتى المؤرخ فلاديمير سلافيوف عندما صاغ مذهب هؤلاء الشباب الروس بشكل هزلي على النحو التالي:

(ينحدر الانسان من القرد، وبالتالي فسنحب بعضنا البعض).

لقد نفذ دستويفسكي بشكل أعمق الى بواطن العدمية الروسية وأحس خطرها بكشفه دياليكتيكها وميتافيزيقها الخفي وذلك من خلال ايفان كارمازوف الذي يعتبر فيلسوف العدمية والالحاد الروسي. فهو يعلن العصيان على الله وعلى العالم الالهي انطلاقاً من دوافع سامية فلا يقبل دمعة طفل بريء معذب.

يوجه ايفان لأليوشا سؤالاً جذرياً وحاداً جداً:

(قل لي بصراحة، إني أناشدك، أجب: تصور لو أنك مهندس المصائر الانسانية وأحببت أن تبني عالماً تمنح فيه الناس السعادة والأمن والهدوء، فهل تشرع في هذا العمل حتى لو علمت أن هذا لن يتحقق دون ثمن ولو كان هذا الثمن عذاب انسان واحد صغير ولتكن تلك الطفلة التي

تلطم صدرها بقبضتي يديها؟ ولو كان البناء لايمكن أن يقوم إلا على تلك الدموع التي لافدية لها؟ فهل توافق أن تكون مهندس الكون في هذه الشروط؟)

(الأخوة كارامازوف)

إيفان يضع هنا المشكلة الأبدية عن قيمة التاريخ، عن السماح بتلك التضحيات والمعاناة، التي تدفع لقيام الدول والثقافات.

هذا السؤال اللعين الذي رفعه الشباب الروس في التاريخ العالمي، إنه سؤال روسي بشكل خاص وفيه وضعت كل الغيرة الأخلاقية الروسية منفصلة عن أصولها الدينية، وعلى هذا السؤال قام العصيان الثوري-العدمي الروسي الذي أعلنه ايفان كارامازوف:

(ختاماً لكل ماقلته، إنني لاأقبل عالم الله هذا، ورغم علمي بوجوده، فلن أسلّم به مطلقاً. أنا لاأرفض الله وإنما أرفض العالم الذي خلقه ولاأستطيع الموافقة على قبوله).

(لماذا الاعتراف بالخير والشر، اذا كان ذلك يكلف هذا الثمن؟ إن كل مافي العالم من علم لايكفي للتكفير عن دموع تلك الطفلة التي تتوسل الى الله).

(إني أتنازل كلياً عن الانسجام الأعلى، إن هذا الانسجام لايعادل في رأيي دمعة واحدة من دموع ذلك الطفل المعذب الذي كان يلطم صدره بقبضتي يديه في مكان موبوء ويضرع الى الله من خلال دموعه التي لايكفر عنها أي شيء..

أنا لاأريد أن يبقى العذاب أكثر. واذا كانت آلام الأطفال، لاغنى عنها لإكمال هذا القدر من المعاناة للحصول على الحقيقة، فاني أجزم سلفاً أن الحقيقة كلها لاتستحق هذا الثمن..

إني لاأريد هذا الانسجام حباً بالانسانية، لاأريده.

إن ثمن الانسجام باهظ، وفوق طاقتنا أن ندفع من أجل الدخول، إن بطاقة الدخول غالية لذلك أسارع فأردّها... إنني لاأجحد الله وإنما أقتصر أن اعيد البطاقة اليه بكثير من الاحترام).

إنّ تقدم البشرية بمجمله وكل النظام المثالي لايساويان شيئاً أمام مصير بائس لأي انسان وحتى لآخر انسان بين الأموات، وفي هذا تتجسد الحقيقة المسيحية. ولكن السؤال الحاد الذي وضعه إيفان ليس في هذا الأمر، إنه يضع سؤاله ليس كمسيحي مؤمن بالمغزى الالهي للحياة، وإنما كملحد وعدمي ينكر هذا المغزى ويرى فقط عبثية ووهم وجهة النظر البشرية المحدودة.

وهذا بحد ذاته عصيان على النظام الالهي، إنه رفض للمصير البشري المرسوم بتدبير إلهي إنه نزاع الانسان مع الله وعدم الرغبة في قبول التضحية والمعاناة لادراك أن مغزى حياتنا ماهو إلا نوع من التكفير.

وتتجلى العقلانية القصوى لايفان كارامازوف في هذا المسار العصياني والنفي لكل خفايا المصير البشري غير المفهومة في حدود وأرجاء هذا الجزء من الحياة الأرضية المعيشة. إن وضع المسألة بهذا الشكل -إلحاد وجحود بالله. لأن الايمان بالله والنظام الالهي يعني الايمان بالمغزى العميق والخفي لكل الآلام والاختبارات التي سيتعرض لها -بقدرٍ ما- كل مخلوق على وجه البسيطة، وأن تمسح دموع طفل وتخفف معاناته، ففي هذا محبة، ولكن الأمر عند ايفان ليس محبة وإنما عصيان. لديه عاطفة كاذبة وليس حباً. إنه يتمرد لأنه لايؤمن بالخلود ولأن كل مافي هذه الحياة العبثية المعيشة ينتهي، حتى الآلام والمعاناة الكاملة.

إنه شاب روسي نموذجي، قَبِل الفرضيات الغربية السلبية كمسلّمات وآمن بالالحاد. إيفان كارامازوف مفكر، ميتافيزيقي، سيكولوجي، يقدم تفسيراً فلسفياً عميقاً للانفعالات الغامضة لعدد كبير من الشبان العدميين والملحدين، الاشتراكيين والفوضويين الروس.

وفي أساس سؤال إيفان كارامازوف تكمن حساسية وعاطفة روسية كاذبة إنها رأفة على الانسان كاذبة، وصلت الى حد كراهيته الله وكراهيته المغزى الالهي للحياة الكونية.

الروس في أكثر الأحيان يكونون عدميين أو متمردين بسبب أخلاقية

كاذبة، والروسي يصنع تاريخاً للإله من دموع طفل ويعيد البطاقة ويتنكر لكل القيم والمقدّسات، فهو لايتحمل المعاناة ولايريد التضحيات.

إنه لايقدّم شيئاً حقيقياً لتكون الدموع أقل بل يزيد كمية الدموع المذروفة وهو يصنع الثورة التي ترتكز بالأساس على الآلام والدموع التي لاحصر لها.

في الأخلاق العدمية للانسان الروسي لاتوجد الصلابة ولا الصرامة الأخلاقية أمام مآسي الحياة وليست لديه القدرة على التضحية، ولا التنازل عن الاستبداد، ويظن العدمي الروسي الفاضل أنه يحب الانسان من أجله أكثر مما يفعل الله ذلك وبأنه يصحح خطة الله عن الانسان والعالم.

هذا الادعاء الذي يصعب تصديقه يطبع هذا النموذج النفساني

فمن التاريخ الذي صنع فيه الشباب الروس إلهاً بسبب دموع طفل ودموع شعب، ومن أحاديثهم السامية في الحانات، ولدت ايديولوجيا الثورة الروسية التي يشكل أساسها الإلحاد وإنكار الخلود.

إن عدم الايمان بالخلود يولّد شفقة وعاطفة كاذبتين، والمعزوفة التي لاتنتهي عن الآلام تتدفق من نبع الخصومة مع الله.

والرغبة نفسها بتخفيف معاناة الشعب كانت عادلة ولوحظت فيها روح الحب المسيحي مما أدى بالكثيرين الى الضلال. إذ أنهم لم يلاحظوا الاختلاطات والاستبدالات القائمة في الأخلاق الثورية للانتلجنسيا الروسية.

إن دستويفسكي، بملاحظته ذلك، قد كشف التربة التحتية للعدمية تشغله في ذلك مصلحة الناس، وتنبأ بإلام يقود تفشي هذه الروح.

لقد فهم دستويفسكي أن المسألة الكبرى فيما يخص المصير الفردي لكل انسان تُحَلّ بطريقة مغايرة تماماً، وذلك في ضوء الوعي الديني وليس في عتمة الوعي الثوري الذي يتنطّع ليكون الدّين المزيف، وكشف بأن طبيعة الانسان الروسي تعتبر تربة مناسبة للاغراءات المعادية للمسيحية، فكان هذا اكتشافاً حقيقياً جعل من دستويفسكي متنبئاً بالثورة الروسية ونبياً لها.

لقد وهب امكانية الرؤية الداخلية ورؤية الجوهر الروحي للثورة الروسية والثوريين الروس فهم رؤيويون وعدميون بطبيعتهم ولذا انساقوا وراء الاغراءات المعادية للمسيح والتي تريد اسعاد الناس واستدراج الشعب الذي أغوي من قبلهم الى الثورة التي سببت جرحاً خطيراً لروسيا وحولّت الحياة الروسية الى جحيم.

لقد أراد الثوار الروس انقلاباً عالمياً يحترق فيه العالم القديم بكل شروره وظلامه ومقدساته، لتنهض على رماده حياة جديدة وخيّرة للشعب كله ولجميع الشعوب.

ولايقبل الثوري الروسي بأقلّ من سعادة تعم العالم كله. إن وعيه رؤيوي ولذا فهو يريد النهاية، يريد انجاز التاريخ وبداية الصيرورة مافوق التاريخية، التي تقيم مملكة المساواة والحرية والنعيم على الأرض دون أن يكون هناك ما هو انتقالي أو نسبي، ودون أن يسمح بالتدرج في تطور الوعي.

إن التطرف الروسي له خصوصيته، إنها الرؤيوية المشوهة، وحيث العدمية دوماً هي الوجه الآخر لها.

الابادة العدمية لكل تنوع ونسبي في التاريخ العالمي ستنتشر ولابد على أسس روحية مطلقة للتاريخ. فالعدمية الروسية لاتقبل أن يكون مصدر الصيرورة التاريخية كامناً في الحقيقة الالهية، إنها تثور على النظام الالهي الذي قدّم التاريخ بمرحلته وتدرّجه المحتوم.

عند دستويفسكي نفسه كانت غواية التطرف الروسي والشعبية الدينية الروسية ولكنها كانت لديه قوة دينية ايجابية، قوة نبوئية، ساعدته على تعرية الغوايات الروسية وكشف النقاب عنها.

إن اسطورة (المفتش العظيم) التي رواها الملحد الروسي ايفان كارامازوف والتي هي من القوة والعمق كالكتابات المقدّسة اذا ماقورنت بها، تكشف الديالكتيك الداخلي للاغراءات المعادية للمسيحية، أما بخصوص المظهر الكاثوليكي الذي أعطاه دستويفسكي لهذه الاغراءات، فليس ذلك جوهرياً ويمكن أن نرجعه الى واحد من عيوبه ونقاط ضعفه.

ان روح (المفتش العظيم) يمكن أن تظهر وتؤثر في هيئات وأشكال عديدة وانها قادرة على التقمص الى حد كبير. وقد فهم دستويفسكي بشكل رائع أن روح المفتش العظيم تؤثر في الاشتراكية الثورية، وهذه الاشتراكية ليست مذهباً سياسياً واقتصادياً أو نظاماً للاصلاحات الاجتماعية، وإنما تطمح لتكون ديناً وعقيدة مناقضة للعقيدة المسيحية.

دين الاشتراكية على خطى المفتش العظيم يتبع ثلاثة اغراءات رفضها المسيح في ديره، فباسم حرية الروح البشرية يعتمد دين الاشتراكية اغراء تحويل الحجر الى خبز، اغراء المعجزة الاجتماعية، واغراء السيادة على هذا العالم.

دين الاشتراكية ليس دين الأبناء الأحرار للآلهة، إنه الدين الذي يتبرأ من الأصل الأول للانسان وفيه يوجد عبيد الضرورة، أبناء التراب.

يقول دين الاشتراكية عن لسان المفتش العظيم:

(الجميع سيكونون سعداء، ملايين البشر).

(سنجبرهم على العمل، ولكننا سنهيء لهم في ساعات فراغهم حياة أشبه باللعب، فيها أغان وجوقات وحتى رقصات بريئة. سنسمح لهم بأن يأثموا ماداموا ضعافاً وعاجزين).

(اننا سنعطيهم سعادة المخلوقات القوية -الضعيفة كما هم أصلاً).

دين الاشتراكية يخاطب دين المسيح (إنك فخور بصفوتك المختارة، ولكن الصفوة وحدها معك، أما نحن فسنطمئن الجميع . . . عندنا سيكون الكل سعداء . . . سنقنعهم أنهم لن يكونوا أحراراً إلا عندما يتنازلون عن حريتهم).

دين الاشتراكية مثلما هو المفتش العظيم يعيب على دين المسيح حبه الناقص للبشر، ولذا فباسم حب البشر والمعاناة لأجلهم، وباسم السعادة وجنة البشر على هذه الأرض، يستنكر حرية الانسان.

دين الخبز السماوي- دين ارستقراطي، إنه دين الصفوة، دين (عشرات الألوف من العظماء والأقوياء). أما دين (الملايين الباقية، العديدة

كرمل البحر والضعيفة) فهو دين الخبز الأرضي. إنه الدّين الذي كتب على رايته (سنطعمهم وعندئذ نطلب منهم الطاعة).

لقد كشف دستويفسكي بعبقريته، الأسس الروحية لعش النمل الاشتراكي هذا وأدرك بوعي ديني أن التعاون الاشتراكي، هو مجمع وكنيسة كاذبة ليس إلا، يحمل معه موت الشخصية البشرية وموت الاله في الانسان، إنه نهاية حرية الروح البشرية.

لقد قيلت من قبل دستويفسكي أقوى وأحد الكلمات ضد دين الاشتراكية.

وقد أحس بأن الاشتراكية بالنسبة للروس هي دين وليست سياسة ولا اصلاحات اجتماعية أو بناء، إذ أن ديالكتيك المفتش العظيم يمكن أن يطبّق على دين الاشتراكية مثلما فعل دستويفسكي نفسه.

وواضح أن الكثير من الثوار عنده يكررون المسار نفسه لآراء المفتش العظيم، وهو مايقوله بطرس فيرخوفنسكي [٢]، وعلى نفس الأساس قامت الشيجاليفيه[٣]، ومثل هذه الآراء كانت حتى عند بطل (في سردابي) عندما يحكي عن (سيد ذي هيئة ساخرة ومعادية للتقدم) والذي يطوّح بكل الرفاهية الاجتماعية القادمة وبكل أسباب الراحة في عش النمل المستقبلي.

إن بطل رواية (في سردابي) يقترح على النقيض من هذا، حرية الروح البشرية.

ان دستويفسكي هو العدو الديني للاشتراكية، وهاتك الكذب والخطر الديني للاشتراكية، أنه من الأوائل الذين شعروا بالروح المعادية للمسيح في الاشتراكية وقدفهم أن هذه الروح، تغري الانسان بمظهر الخير وحب الانسان وأن الروسي يُفتن بذلك بسهولة أكبر من الغربي نظراً لطبيعته الرؤيوية.

إن عداء دستويفسكي للاشتراكية، لم يكن يعني في أي قدر، أنه كان نصيراً ومنافحاً عن نظام (بورجوازي) ما..حتى أنه كان داعية الى اشتراكية

---

(٢) أحد أبطال رواية الشياطين

(٣) الشيجاليفيه: نسبة الى شيجاليف أحد أبطال رواية الشياطين.

اورثوذكسية من طراز خاص. ولكن روح هذه الاشتراكية الاورثوذكسية لاتشترك في شيء مع روح الاشتراكية الثورية، التي كان عدواً لها في كل شيء.

إن دستويفسكي كمنقب وسلافي من طراز خاص، رأى في الشعب الروسي مناعة ضد اغراءات الاشتراكية الثورية الملحدة وكان يقرّ بالشعبية الدينية.

وفي رأيي أن هذه الشعبية الدينية والآيديولوجيا السلافية الأصل كانت نقطة الضعف عند دستويفسكي وليست نقطة القوة، وقد وجدت عنده بشكل يناقض نبوءاته العبقرية كفنان وميتافيزيقي. حتى أنه يمكن القول الآن وعلى الفور أن دستويفسكي أخطأ عندما ظن أن عند الشعب الروسي مناعة ضد الاغراءات المعادية للمسيحية في دين الاشتراكية الذي جاءت به الانتلجنسيا.

لقد سحقت الثورة الروسية وبشكل نهائي كل أوهام الشعْبية الدينية كأية شعبية أخرى، ولكن أوهام دستويفسكي نفسه لم تحل دون كشفه الطبيعة الروحية للدين الروسي للاشتراكية والتنبؤ مسبقاً بالنتائج التي سيقود اليها هذا الدين.

رواية (الأخوة كارامازوف) أعطت الديالكتيك والميتافيزيق الداخلي للثورة الروسية، أما (الشياطين) فقدمت طريقة تشكل هذا الديالكتيك.

وقد كشف دستويفسكي الحماس الجنوني عند الثوار الروس، وأشار الى أن الانسان ليس هو الفعال في الوسط الثوري، و الروح البشرية ليست هي التي تسيطر.

عندما تقرأ رواية (الشياطين) أيام وقوع الثورة، ينتابك احساس مرعب، إذ لايُصدّق كيف أمكن رؤية كل ذلك وقوله مسبقاً.

ففي مدينة صغيرة وعلى نطاقات ضيقة، انطلقت شرارة الثورة الروسية وانكشفت أسسها الروحية الأولى.

لقد كان الباعث على موضوع (الشياطين) مسألة غير متوقعة. وقد رأت أوساطنا اليسارية آنذاك في (الشياطين) كاريكاتوراً بل وهجواً للحركة

الثورية والشخصيات الثورية ولذا وضعت (الشياطين) في قائمة الكتب المستهجنة من قبل الوعي (التقدمي).

إن فهم العمق الكامل لـ(الشياطين) وحقيقتها ممكن فقط في ضوء وعي آخر، إنه الوعي الديني. لأن ذاك العمق وتلك الحقيقة يغيبان عن الوعي الوضعي، واذا اعتبرنا هذه الرواية، واقعية، فان فيها الكثير من الغرابة ولاتتفق مع واقع ذاك الزمن. لكن جميع روايات دستويفسكي غريبة. اذ كتبت عن الأعماق التي تستحيل رؤيتها على سطح الواقع وكلها كانت نبوءات. واستقبلت هذه النبوءات على أنها هجّاء.

الآن وبعد تجربة الثورة الروسية، حتى أعداء دستويفسكي ينبغي أن يعترفوا بأن رواية (الشياطين) نبوئية. فلقد رأى دستويفسكي ببصيرة روحية أن الثورة ستكون على هذا النحو ولا يمكن أن تكون إلا كذلك.

لقد تنبأ بحتمية الحماس في الثورة.

فالعدمية الروسية المؤثرة على الطبيعة الروسية (الخليّة)[٤] لايمكن أن تكون دون عنف، دون حماس مفرط ودوامة عاصفة. كل ذلك تم رسمه في (الشياطين) حيث يجري هناك في مدينة صغيرة، أما الآن فيحدث ذلك على امتداد الأرض الروسية، وماهذه الدوامة العاصفة القوية إلا من تلك الروح، من تلك البدايات التي جرت في تلك المدينة الصغيرة.

أراد آباء الثورة الروسية أن يبلّغوا العالم رسالة هذه الثورة في أنهم يحملون نور الشرق الى شعوب الغرب الغارقة في الظلام (البورجوازي).

هذه الرسالة الثورية الروسية كشفها دستويفسكي وفُهمت من قبله على أنها نقيض لشيء ما ايجابي، وكرؤيا مشوهة وكقلب للرسالة الروسية الايجابية، الدينية وليس الثورية.

ان جميع أبطال (الشياطين) يبشرون بشكل أو بآخر برسالة الثورة الروسية، وكلهم مغرمون بهذه الفكرة. عند شاتوف[٥] الازدواجي

(٤) الخليون: طائفة دينية متطرفة(Khlysty)

(٥) شاتوف: أحد أبطال رواية الشياطين.

والمتذبذب، يختلط الوعي السلافي بالوعي الثوري. والثورة الروسية تغص بهؤلاء الشاتوفيين وكلهم مثل شاتوف دستويفسكي مستعدون للصراخ بأعلى أصواتهم، بأن الشعب الروسي يحمل لواء الله دون أن يؤمن به. البعض أراد أن يؤمن بالله، ولكنه لايستطيع، فالأغلبية راضية بإيمانها بالشعب الثوري الحامل لواء الله.

عند الشاتوفي الشعبي النموذجي، تختلط العناصر الرجعية مع الثورية، إنهم (المئة السود)[٦] وهذه صفة خاصة.

شاتوف يمكن أن يكون في أقصى اليمين وفي أقصى اليسار ولكنه في كلا الحالتين يبقى ديمقراطياً ومحباً للشعب ومؤمناً به قبل كل شيء!

الثورة الروسية مليئة بهذه النماذج الشاتوفية، وأنت لاتعرف أين تنتهي يساريتهم المتطرفة وثوريتهم وأين تبدأ يمينيتهم المتطرفة ورجعيتهم. ولكنهم دائماً أعداء للثقافة، للقانون، ويسحقون حرية الشخصية. إنهم يؤكدون أن روسيا فوق الحضارة وأي قانون لم يكتب لها. هؤلاء الناس جاهزون لتدمير روسيا باسم الرسالة الروسية.

إن دستويفسكي كان ضعيفاً أمام شاتوف وهو نفسه أحس في داخله باغراءات شاتوفيه لكنه وبقوة رؤيته الفنية، خلق نموذج شاتوف سلبياً ومثيراً للاشمئزاز.

في وسط الحماس الثوري يقف بطرس فيزخوفنسكي. إنه الشيطان الرئيس في الثورة الروسية. وفي نموذج بطرس فيرخوفنسكي كشف دستويفسكي النقاب عن الأساس العميق للهياج الثوري الروسي، هذا الهياج غير المرئي والخفي. وفي الواقع كان من الممكن أن يمتلك فيرخوفنسكي مظهراً طيباً ولكن دستويفسكي نزع أقنعته وعرّى روحه، وعند ذاك وحسب مثل أمامنا نموذج الحماس الثوري بكل شناعته، إنه يرتجف من فرط حماسه، جاذباً الجميع الى الزوبعة المجنونة، إنه يقف في كل مكان،

(٦) المئة السود: منظمة رجعية متطرفة نشأت قبل الثورة.

في المركز وخلف الجميع ومن أجل الجميع. إنه الشيطان الذي يسكن الجميع ويستولي عليهم وهو نفسه كان يغلي الى أقصى حد.

وقبل كل شيء كان انساناً هدّاماً تماماً وفارغاً من أي مضمون، استولى على الشياطين وصار الأداة المسموعة عندهم.

لقد كفّ أن يكون نموذجاً مشابهاً لله. وفقد هيئته البشرية ولكنّ ولعه بالفكرة الكاذبة جعل منه معتوهاً أخلاقياً.

لقد كان مولعاً بفكرة البيرسترويكا العالمية، بالثورة العالمية، استسلم للكذب المغري، ترك الشياطين يملكون روحه وهو نفسه أضاع الفرق بين الشر والخير، لقد فقد المركز الروحي. إنّا نلتقي في نموذج بطرس فيرخوفنسكي بشخصية منحلة، يستحيل أن نرى فيها أي شيء انطولوجي. ففيه كل الكذب والخداع، يسوق الجميع الى الخداع ويوقعهم في مملكة الكذب.

ففي الشر كذب الوجود، ووجود الكذب، واللاوجود.

وقد بين دستويفسكي كيف أن الفكرة الكاذبة عندما تستولي على الانسان كلياً تقوده الى الحماسة والى ذوبان شخصيته وتوصله الى اللاوجود.

لقد كان دستويفسكي معلماً كبيراً في ملاحظة الآثار الانطولوجية للأفكار الكاذبة عندما تتملّك الانسان بشكل تام. ولكن أية فكرة استولت على بطرس فيرخوفنسكي وأدت به الى الانحلال وحولته الى كذّاب ويبذر الكذب؟

إنّ الفكرة الأساسية للعدمية الروسية، للاشتراكية الروسية، للتطرف الروسي، هي الاندفاع الأهوج الى المساواة الشاملة، والعصيان على الله باسم سعادة الناس في كل أرجاء العالم.

لقد استبدلت مملكة المسيح المملكة المعادية له، وأمثال بطرس فيرخوفنسكي المحمومين كثر في الثورة الروسية، وهم في كل مكان يحاولون أن يجذبوا الى العاصفة الهوجاء، الشعب الروسي الذي يتخمونه بالكذب ويجرونه الى العدم.

لن يُعرف دائماً هؤلاء الفيرخوفنسكيين، وليس بوسع الجميع النفاذ الى الأعماق، الى ماوراء الحجب الخارجية.

إن تحديد خلبي Khlysty الثورة أسهل من تحديد الفيرخوفنسكيين، ولكن حتى هؤلاء يصعب تحديدهم قاطبة، فالعامة تمجدهم وتكللهم بالمجد.

لقد تنبأ دستويفسكي أن الثورة الروسية ستكون محزنة، مرعبة، قاتمة ولن يكون فيها بعث الشعب. لقد عرف بأن القنّ فيدكا[٧] سيلعب دوراً لايستهان به وبأن الشيجاليفيه هي التي ستنتصر في هذه الثورة ومنذ أمد بعيد اكتشف بطرس فيرخوفنسكي أهمية القنّ فيدكا في قضايا الثورة الروسية وهكذا فان كل الايديولوجيا الظافرة في الثورة الروسية، هي ايدلوجيا الشيجاليفيين.

ومن المرعب في أيامنا هذه قراءة كلمات بطرس فيرخوفنسكي التالية:

(إن انعدام الشرف -هو في صميم مذهبنا، والحق العلني بانعدام الشرف في كل شيء، سيجعل استمالة الانسان الروسي إلينا أسهل).

وجواب ستافروجين:

(الحق بانعدام الشرف - حقاً الجميع سيهرعون إلينا ولن يبقى هناك أحد).

الثورة الروسية أعلنت (الحق بانعدام الشرف) والجميع انساقوا وراءها، وهذه الكلمات ليست أقل أهمية (الاشتراكية عندنا ستنتشر خصوصاً من العاطفية). انعدام الشرف والعاطفية- البدايات الأساسية للثورة الروسية، هذه البدايات التي رآها دستويفسكي، انتصرت في الثورة.

لقد رأى بطرس فيرخوفنسكي أي دور سيلعبه (النّصابون الأنقياء).

(لعل هذا الشعب الطيب سيكون نافعاً جداً في مرة أخرى. ولكن وقتاً كبيراً يصرف عليه، فالمراقبة الصارمة له مطلوبة).

(٧) فيدكا: هو الشخصية التي تشكل الأداة الرئيسية في تنفيذ أعمال بطرس فرخوفنسكي في رواية الشياطين.

بعد ذلك يفكر بطرس فيرخوفنسكي بالمؤثرات في الثورة الروسية:

(القـوة الأهـم -الوثاق الـذي يربط الجـمـيـع- إنه الخـجل من الرأي الخاص يالها من قوة! من فعل كل هذا، من هذا (الطيب) الذي حارب حتى لاتتكون هناك فكرة خاصة في ذهن أي واحد حيث ذلك عار).

لقد كان هذا عميقاً في الثورة الروسية التي كان فيها على الدوام فكرة (عار الرأي الخاص) لقد اعتبر هذا عاراً من قبل الوعي الجماعي، الوعي الاسمى من الوعي الفردي.

لقد أُخمدت كل الآراء الشخصية في الثورة الروسية لتصير آراءً جماهيرية.

. اقرأوا الصُحف الثورية، اسمعوا الخطب الثورية، فستتأكدون من كلمات فرخوفنسكي عن أولئك الذين ناضلوا حتى (لايبقى رأي شخصي في ذهن أي واحد). فالأفكار والآراء الخاصة تتركها الثورة الروسية للغرب البورجُوازي. أما في روسيا فكل شيء يجب أن يكون جماعياً، جماهيرياً لافردياً وهاهي الشيجاليفيه تتقدم وتقود الثورة الروسية -إنها عقيدة هذه الثورة (نظر شيجاليف، كما لو أنه ينتظر انهيار العالم ليس وفق نبوءات كان يحتمل أن لاتتحقق في وقت ما، وإنما في وقت محدد تماماً، في صباح مابعد الغد، تمام الساعة الواحدة إلا خمس وعشرين دقيقة).

كل الثوريين الروس المتطرفين ينظرون الى الأمور مثل شيجاليف، حيث ينتظرون جميعاً سقوط العالم القديم في صباح مابعد الغد، وهاهو العالم الجديد ينهض على انقاض العالم القديم، إنه عالم الشيجاليفيين (بعد أن انطلقتُ من الحرية اللامحدودة يقول شيجاليف -انتهيت الى العبودية التي ليس لها حدود. أضيف: غير أنه لن تكون هناك أية صيغة أخرى من الصيغ الاجتماعية إلا ماأسمح به). كل الثوريين أمثال شيجاليف يقولون ويتصرفون هكذا.

يصيغ بطرس فيرخوفنسكي جوهر الشيجاليفيه لسنافروجين (أن تُسوى الجبال -فكرة جيدة، غير مضحكة. لاداعي للمعرفة وللعلم كثيراً،

حتى بدون العلم لدينا من المعلومات مايكفي لألف سنة، ولكن يجب أن تستقر الطاعة..

التعطش للمعرفة -إنه تعطش ارستقراطي. القليل من العائلية أو الحب وتصير الرغبة في الملكية. سنقتل الرغبات، سنطلق السكر، الوشاية، النميمة، سنبيح دعارة لامثيل لها، سنخنق أية عبقرية في المهد. الجميع من أجل مخرج واحد، المساواة التامة.. فالضروري ماهو مطلوب فقط، من هنا شعار الكرة الأرضية، لكن لابد من الانتفاضة وسنهتم نحن الحكام بذلك.

لابد من حكام على العبيد، لابد من الطاعة الكاملة وغياب الشخصية تماماً لكن شيجاليف يسمح بالانتفاضة مرة كل ثلاثين سنة، وحينئذ يبدأ الجميع بالتهام بعضهم البعض، الى حد معين، فقط للتغلب على الضجر، فالضجر شعور ارستقراطي).

في هذه الكلمات المدهشة بقوتها التنبوئية، فان دستويفسكي وعلى لسان بطرس فيرخوفنسكي يصل الى مسار أفكار المفتش العظيم. وهذا يبرهن على أن دستويفسكي في (اسطورة المفتش العظيم) كان يعني الاشتراكية الى حد كبير. وهو يكتشف كل خداع الديمقراطية في الثورة، حيث لاديمقراطية البتة، وإنما أقلية مستبدة تحكم. إنه استبداد لامثيل له في تاريخ العالم، إذ سيرتكز على المساواة القسرية.

الشيجاليفية هي الولع الشديد بالمساواة التي تسير حتى النهاية، حتى اللاوجود.

والحلم الاجتماعي بلاضفاف يؤدي الى تدمير الوجود بكل ثرواته وهذا الحلم يتحول عند المتعصبين الى شر.

الحلم الاجتماعي ليس شيئاً بريئاً مطلقاً، وهذا مافهمه دستويفسكي.

الحلم الاشتراكي الثوري الروسي -إنه الشيجاليفيه.

فباسم المساواة، أراد هذا الحلم التخلص من الله ومن العالم الالهي.

في هذا الاستبداد، وفي تلك المساواة المطلقة، تُوّجت الثورة الروحية (بالتطور والرسوخ) وتحققت الأحلام الذهبية للانتلجنسيا الثورية الروسية،

الأحلام والأوهام عن المملكة الشيجاليفيه، هذه المملكة التي خيّل للكثيرين أنها ستكون أكثر روعة مما بدت في الواقع ولقد خيّرت صيحات النصر العديد من الاشتراكيين الروس السذج والبسطاء:

(الواحد للجميع والجميع للواحد. كل البشر عبيد ومتساوون في العبودية... وكقضية أولى، يخفض مستوى المعرفة والعلم والمواهب. فالمستوى العالي للعلوم والمواهب يوصل بسهولة الى الكفاءات العالية، ولاداعي لذلك).

لقد كان دستويفسكي أشد ذكاء من معلمي الانتلجنسيا الروسية المعترف بهم، اذ عرف أن الثورة الروسية والاشتراكية الروسية ستنتهي في ساعة الانتصار بهذه الهتافات الشيجاليفيه.

وتنبأ دستويفسكي بانتصار ليس الشيجالفيين وحسب، وإنما السيمردياكوفيين أيضاً. لقد عرف أن خادماً سينهض في روسيا ليقول في ساعة الخطر العظيم على وطننا:

(إني أكره روسيا كلها). (أنا لاأرغب أن أكون عسكرياً محارباً، بل على العكس، أرغب القضاء على جميع الجنود).

وعلى سؤال (عندما يأتي العدو، من سيحمينا؟) يجيب الخادم الثائر: (في عام ١٨١٢ غزا الامبراطور الفرنسي، نابليون الأول، غزا روسيا، فلو تم للفرنسيين هؤلاء الاستيلاء عليها لكان ذلك حظاً عظيماً، حيث أمة ذكية تخضع لنفسها أمة غبيّة كلياً وتلحقها بها، ولكان عندنا الآن نظام مختلف عن نظامنا كل الاختلاف).

الهزيمة في زمن الحرب انتجت ظاهرة السميردياكوفيه، وقد توصلت السميردياكوفية هذه الى أن الأمة (الذكية) وهي الألمانية في الوقت الحاضر تقهر الأمة الروسية (الغبية).

لقد كان الخادم سميردياكوف من أوائل الأمميين عندنا، وكل أمميتنا أخذت لقاحاً سميردياكوفياً. أعلن سميرديكاوف الحقّ بانعدام الشرف واتبعه في ذلك الكثيرون. أي عمق هذا عند دستويفسكي، حيث سميرديكاوف

النصف الآخر لايفان كارمازوف، إنه شبيهه المقابل، ايفان كارامازوف وسميردياكوف وجهان للعدمية الروحية، ولكن بمضمون واحد.

ايفان كارامازوف الجانب الفلسفي الراقي في العدمية أما سميرديا كوف فهو الجانب المنحط والذليل في هذه الظاهرة.

ايفان كارامازوف وهو في ذروة النشاط العقلي، ينبغي عليه أن يلد سميرديا كوف في الدرك الأسفل للحياة. سميرديا كوف ينفذ كل الديالكتيك الالحادي لايفان كارامازوف وهو الجذر الداخلي له. وفي كل حشد بشري، في كل حشد شعبي يوجد أمثال سميرديا كوف أكثر من أمثال ايفان.

في الثورة ينتصر الديالكتيك الالحادي لايفان كارامازوف ولكن سميرديا كوف هو الذي يقوم بذلك فقد استنتج بالتجربة أن (كل شيء مباح).

ايفان يقترف إثماً في الفكر، في الروح، وسميرديا كوف يجسد فكرة ايفان فيرتكب الجريمة بالفعل. ايفان يمارس قتل الأب في الذهن وسميرديا كوف ينفذ ذلك فعلياً.

الثورة الملحدة تمارس قتل الأب دوماً وترفض الأب وتقطع الصله بين الأب والابن، وتبرر هذه الجريمة أن الأب كان غبياً وآثماً، وفي هذا التصرف القاتل للأب تكمن السميرديا كوفيه التي هي بمثابة التجلي الأخير للنذالة.

يسأل سميرديا كوف بعد تنفيذه فعلياً لما فكر به ايفان:

(لقد قلت بعظمة لسانك أن كل شيء مباح، والآن لماذا أنت مضطرب هكذا؟)

وهذا السؤال يتكرر في الثورة الروسية.

سميرديا كوفيو الثورة، بعد تنفيذهم لمبدأ ايفان (كل شيء مباح) يسألون أنصار هذا الأخير (لماذا أنتم الآن قلقون هكذا)؟

لقدتنبأ دستويفسكي أن سميرديا كوف سيسحق ايفان الذي علمه الالحاد والعدمية. وهذا مايجري الآن بين (الشعب) و(الانتلجنسيا) وليست التراجيديا بين ايفان وسميرديا كوف إلا رمزاً خاصاً يكشف تراجيديا الثورة

الروسية. إن مسألة فيما اذا كان كل شيء مباح من أجل انتصار خير البشرية، قد واجهت راسكولنيكوف[٨] أيضاً.

يقول الشيخ زوسيما (الحق أنّ في أفكارهم من الخيال الباطل أكثر مما عندنا. انهم يفكرون أن يقيموا العدل في هذا العالم، ولكنهم وقد رفضوا المسيح فسوف ينتهي بهم الأمر الى سفك الدم في كل مكان، لأن الدم يجرّ الدم ومن يشهر السيف يهلك بالسيف. مالم نؤمن بوعد المسيح فان البشر سيبيد بعضهم بعضاً حتى لايبقى إلا اثنان منهم على الأرض) هذه الكلمات نبوئية.

(سوف يتحد البشر ليأخذوا من الحياة كل مايمكن أن تعطيه من سعادة وبهجة، ولكن في هذا العالم وحده. وسيشعر الانسان بعزة عظيمة وكبرياء جباره ليصير إلهاً - انساناً.. كل انسان سيعرف أنه فان، وأنه لن يبعث بعد الموت، وسيقبل الموت بهدوء وكبرياء كإله. ومن شدة كبريائه سيعدل عن الشكوى من أن حياته طارئة. وسوف يحب الانسان أخاه الانسان دون أي مقابل. الحب لن يشبع إلا للحظه في الحياة ولكن الشعور بلحظيته وحده يجعله أكثر تأججاً وبنفس القدر الذي كان في الماضي يذوب في آمال بحب أبدي ولو من وراء القبر).

هذا مايقوله الشيطان لايفان، وفي هذه الكلمات تنجلي الفكرة التي تقضّ مضجع دستويفسكي وهي أن حب الناس يمكن أن يكون لا إلهياً ومعادياً للمسيحية. وهذا الحب يقع في أساس الاشتراكية الثورية.

وكنموذج عن هذه الاشتراكية الملحدة القائمة على حب معاد للمسيحية يقدم دستويفسكي فيرسيلوف[٩] (أتخيل في نفسي أن المعركة انتهت والصراع قد هدأ.

وبعد أكوام القمامة والصفير الملعون، خيم الصمت، وصار الناس وحيدين كما تمنوا. لقد بارحتهم الفكرة العظيمة السابقة، وانحسر نبع القوى العظيم الذي كان يغذيهم ويدفئهم حتى الآن.

(٨) راسكولنيكوف: أحد أبطال رواية الجريمة والعقاب.
(٩) فيرسيلوف: أحد أبطال رواية المراهق.

كما لو أنه اليوم الأخير للبشرية، وفجأة فهم الناس أنهم صاروا وحيدين تماماً وشعروا دفعة واحدة باليتم العظيم.. فراح الناس اليتامى يتراصّون بشكل أوثق ويحبون بعضهم أكثر، وشدّوا أياديهم مدركين أنهم الآن فقط وحيدون ويشكلون كلاً من أجل بعضهم البعض.

كما لو أنّ الفكرة العظيمة قد اندثرت وتوجّب استبدالها.

لقد أحبوا الأرض والحياة التي لاتتوقف، بنفس القدر الذي أقرّوا فيه مضيّها وانتهاءها شيئاً فشيئاً، وهو الآن حب من نوع خاص ليس كالسابق... لقد استيقظوا وراوحوا يقبلّون بعضهم بعضاً، يسارعون في الحب، مدركين أن الأيام قصيرة وبأن هذا هو كل ماتبقى لديهم.

كما لو أنهم عملوا من أجل بعضهم البعض، وكل واحد قدّم كل مافي وسعه وبهذا وحده كان سعيداً)

في هذا الخيال يتكشّف ميتافيزيق وسيكولوجيا الاشتراكية الملحدة.

دستويفسكي يصور ظاهرة الحب المعادي للمسيحية، وقد فهم قبل الآخرين أن الأساس الروحي للاشتراكية هو نكران الخلود، وبأن حماس الاشتراكية من أجل بناء مملكة الله على الأرض بدون الله، واقامة الحب بين البشر بدون المسيح- منبع الحب، وبهذا يكشف الرياء الديني للانسانية بكل مظاهره. فالاشتراكية الانسانية تؤدي الى سحق الانسان، كصورة تشابه الله وهي موجهة ضد حرية الروح البشرية، إذ أنها لاتتحمل بلوى الحرية.

لقد وضع دستويفسكي بحدة لانظير لها، سؤالاً دينياً عن الانسان وقارنه بسؤال عن الاشتراكية وعن الارتباط الأرضي وازالة البشر.

وبدا هذا له كالتقاء ومزج بين المسيح وخصمه في روح الانسان الروسي والشعب الروسي.

إن رؤيوية الشعب الروسي تجعل بهذا الالتقاء وبهذا المزج حاداً ومأساوياً بشكل خاص، ولذلك شعر دستويفسكي أنه اذا كانت الثورة ستقوم في روسيا فسوف تكون انجازاً للجدل المعادي للمسيحية، والاشتراكية ستكون رؤيوية مناقضة للمسيحية أيضاً.

بيد أن دستويفسكي نفسه لم يكن متحرراً من الأوهام الشعبية الروسية وكانت هناك بعض الجوانب الوردية في مسيحيته تجلت في شخصيات لم يكن موفقاً تماماً برسمها أمثال زوسيما واليوشا. إلا أن الحقيقة التي قالها دستويفسكي عن روسيا لم تكن وردية وكذلك حبه للشعب لم يكن حقيقة وردية أو معسولة.

ورغم أن دستويفسكي كشف بجلاء الحقيقة المأساوية التي أغوت الشعب الروسي بمعاداة المسيحية، وهي حقيقة رؤيوية بجوهرها، فان دستويفسكي نفسه أغوته القومية الكنسيّة التي أعاقت الشعب الروسي عن الانطلاق الى الأرجاء الواسعة.

واذا لم يقيض للنبوات الدستويفسكية الايجابية أن تتحقق في الثورة الروسية، فان رؤاه النبوئية عن الاغواءات الروسية هي التي انتصرت في هذه الثورة.

* * *

ابــــداع

شــعــر

أيها الرجلُ المنادي

محمود علي سعيد

موجعٌ مايدورُ
في واقع الأهل والأقرباء
حطبٌ يرفضُ الموقدَ
قمرٌ يهجر الأفق
طلقةٌ جلست على قارعةِ الصمتِ
تستجدي حقولَ النفط
أمطاراً

* محمود علي سعيد: شاعر من سورية، له عدة أعمال مطبوعة، عضو اتحاد الكتاب العرب.

تقلّبها الطبيعة
خندقٌ هالت عليه الشمسُ
شقَّ الصدرَ جنديٌّ
وصفقْ
مهلكٌ مايدور في واقعِ
الأهلِ والأقرباء
رقعةٌ حاصرتها الكوارثُ
صرخةٌ جابت البلادَ
فانقسم الخلقُ
وانطوت صفحةٌ سطرتها الأعاصير
طارت شرفةٌ خشبيةُ الأوداجِ
شبت على الطوق
القذيفةُ
دقت ساعةُ التحريرِ
قل:
دقت ساعة التقويم
إقرأ
أيها النفقُ الفلسطيني
وجه الشمس
عمقَ البحر
زرقة الأفق المضمخ
بالهواء الطلق

إقرأ
مايجول بخاطر المدن الكسيحة
مايشد حجارة الأسمنت
مايفشي تقارير الرقابةِ
حول طعم القمح
شكل القمح
لون القمح
وابدأ
خطوة واحدة وتأتي العافية
طلقة واحدة وتأتي المعركة
صرخة واحدة ويأتي الاحتجاج
مشّط الأرض التي تمشي
على أضلاعها هوناً
بضوء القلب
أغلق النافذة التي
تأتيك منها الرِّيح عاتيةً
فتش الأشجار عن طعم
يدسُ اليك في الأوراق
عن قصصٍ
على قنديلك العقلي ترسو
مثلما ترسو القوارب
سلط الشمس على صدر الصديق

لعل تحت المعطف البراق
سكيناً
على كف المصافح
علَّ في أثلامها جرثومة تعدي
على الجدران تسندُ
ظهرك المكسورَ
علَّ شموخها الجسديَّ أوراقٌ
أمام قذيفة الاعصار
تهوي
إقسمِ التفاحة قبل الأكل
نصفين
انبشِ التاريخ
من عصر الخلافات القديمة
والخيانات الجديدة
صنِّف الخلق
على أضواء وجه الفعل
وارفعْ
على أضواء وجه القول
واخفضْ
صنِّف الخلق بملء العقل
ملء القلب
ملءِ الحنجرة

وابدأ العهد الجديد
خطوة واحدة وتأتي العافية
طلقةً واحدةً وتأتي المعركة
صرخة واحدة ويأتي الاحتجاج
درّب الأطفال
رميَ القرص
شدَّ القوس
يصبحوا في الوقت
فرسان القبيلةْ
درّب الحجر المجنحَ
كيف يستعصي على الجدرانْ
درّب العصفور ينسج
في الحقول خلاصهُ
ويحطم القفص المسيَّج بالذهب
رقصة الأشجار تطلقها
صبايا الريح
تصدحُ جوقة الأغصان
درّبِ الشعب البسيط
يهزُّ عرش الطقس
من أعماقه
والطابقَ السفليَّ يمسكُ
دفة الأمطار في فصل الغضب

دّرب الأشياء
من أقصى يسار الشمس
تستبقُ الزمان
آن أن ينتفض السفح
على القمة آنْ
وجه هذا العصر سمسرةٌ
ربيعُ فصولها التجار
قوادٌ يخوض في شرف الرصاص
صوتُ هذا العصر حنجرةٌ
يجرحها الصدأ
إحذر من الصخب الذي
يجتاحُ صدر العاشقين
من المدائن والقرى
من البداوة والحضارة
إحذر من الصمت الذي
في مهرجان الصيف يصحو
ممّا يوسوس في صدور النشىءِ
من فوضى
من مقولة
(كيف تصعدُ دون أن تقع المنصة)
دون أن يهوي الجدار
إحذر اذا ما الجارُ جارْ

إحذر من الأفعى
وملمسها الطري
من الخطوط اذا تشابكت السواعدُ
والجهات الست
يعلو جسمَها الجوريَّ
قرص الشمس
من العسل المفخخ
وجبة تلمع
بين القلب والعينين
فارسُها
رسول المطبخ العربي
من النفط المعتق
في جذور البرتقال
إحذر اذا اشتد الصراخ
ودقَّ عنق الأرض محراث
وصفق
اذا القنديل أجهش بالبكاء
وشحّ زيت القلب
وانتفض العبيد
أن يخلطَ الأوراق
عرّابٌ جديد
أيها الرجل المنادى

الحزن يعتقل البلاد
من المحيط الى الخليج
أرفض خطاب البيع
باسم الموقف الدمويّ
أو
فاقبل مخيمك العتيق
الثلج يمسك مقبض الجبهات
قسراً
أخلد الى جمرات قلبك
أو
إجهدْ الى فتح الطريق
النارُ تلعب في الحديد
إخفض جناحك أو فجاهرْ
باسم روح القدس
ياقمراً
بموقفك الجديد
خطوة واحدة وتأتي العافية
طلقة واحدة وتأتي المعركة
صرخة واحدة ويأتي الاحتجاج

* * *

ابـــــــداع

قصـــة

سهرة في مقبرة[١]

د. بديـع حقـي

استيقظ عزو القاق مذعوراً، مرتعد الأوصال، على ضربات مدوية، منهمرة من (سقّاطة) الباب النحاسية (طاق، طاق، طاق) وتجاوب صداها في هدأة الليل، كما لو أنه كان مغلولا، حبيساً، تحرّر، فجأة، من إساره النحاسي ليجلد الصمت الأسود ويريق في مداه رنينه الصاخب وشفع الضربات المتواترة بخبطات من قبضة واثقة جعلت تسوط الباب الخشبي،

* د. بديع حقي: أديب وقاص من سورية، يكتب منذ أوائل الأربعينات. من أعماله: «التراب الحزين»، «حين تتمزق الظلال».

(١)هذه القصة وقعت فعلاً رواها الصديق الاستاذ سعيد الجزائري رحمه الله ولم أضف اليها سوى مايقتضيه فن القصة من وشي وتزويق.

كأنما برم صاحبها برنين السقاطة المعانق لصبغة الليل فألفاه غير كاف فرفده بضربات متممة ربما تحمل صاحب الدار على أن يخفّ، دون ريث، الى فتح الباب.

وقبل أن يفتح عزّو الباب ويسمع أطيطه المتوجع، سنح في باله خاطر بأن هذا الطارق ربما قدم إليه ليدعوه الى احياء سهرة أنس وطرب، لما أثر عنه من أنه أبرع عازف عود في الحي كله وصرخ بصوت مسموع (نعم، نعم، نعم).

وتأدى الى سمعه صوت خشن عريض، نزق منادياً إياه: (افتح الباب ياعزّو).

وحزر من نبرة الصوت الجاسية أنه صوت أبي عجاج، شيخ شباب الحي، وفتح الباب بحذر فانداح، فوق الأرض، من شق الباب الموارب موشور فضولي من الأشعة، انحدر من فانوس كان يترجح على يد حامله ناسخاً حلكة الليل المتماهية، المتناغمة مع أشعة متسللة كان يريقها بدر زاحف في منبسط السماء، أتاحت له، فيما كان يمد رأسه مستطلعاً أن يلمح قامة أبي عجاج الفارعة وسحنته الجهمة وشاربيه الباذخين، وعينيه اللتين كانتا تتوامضان كجمرتين فياضتين بالشرر.

– خير إن شاء الله ياأبا عجاج خير؟ خير؟

– تعال معي فوراً، بلا تأخير، ولاتنسَ أن تصطحب معك عودك.

كانت لهجته صارمة، حازمة، لامفرَّ من الانصياع لها.

– أمرك على رأسي يا أبا عجاج، ولكنني، اليوم، مريض، فأنا أشكو من الاسهال والله يحفظك، ويحميك من أي مرض، ويديم عليك الصحة والعافية.

وقاطعه أبو عجاج:

– بلا اسهال، بلادلال، أمش معي، فإنه أفضل لصحتك الغالية ولسوف أرضيك بكل ماتودُّ من المال الحلال.. إمش.

الكلمة الأخيرة، الواعدة، المتوعدة، انهدّت من فمه كأنها رصاصة مجّها مسدس متربص بين فكيه

-طيب، طيب، تفضل قليلاً، ريثما أرتدي ثيابي.

-٢-

مشى عزو الى جانب أبي عجاج، راضياً، مستسلماً وكان يظلع في مشيته قليلاً، بيد أن ضوء الفانوس المترجرج كان يضخم عرجه، فيما كان يطرح ظلَّه القلق، المتطوِّح، المطروح على الجدار حيناً، وعلى الأرض حيناً آخر، كان ظله يعانق ظلَّ قامة رفيقه المشيقة، ليلتقيا ويفترقا في آن، ويضفيا على عتمة الدرب المخيمة حركة وأنساً، وكان عوده العزيز -رفيق سهراته الحافلة بأطايب النغم- ملفوفاً بقميص من القماش، يحفظ خشبه الثمين، المحلَّى بالصدف وتراءى عزوٌ، فيما كان يعانقه بذراعه كأنه يضمُّ طفلاً له ملفَّعاً بقماط يقيه لذعة البرد.

كان أبو عجاج يرتدي (قنبازاً) فضفاضاً ويتمنطق بزنار من (الاغباني)، شاداً الى خصره خنجراً معقوفاً ذا قراب فضي، يبرز من نحو ما، بأس صاحبه وعلى رأسه طربوش مائل الى اليمين، حاسراً عن قصد، ندبةَ جرح فوق صدغه الأيسر تومىء اليه، أيضاً، طرَّة الطربوش السوداء وتُسرُّ اليها حديثاً بمنأى عن صاحبها، بحركة نواسة، رتيبة، ولما وصلا الى نهاية الزقاق، توقف عزو متعجباً، متسائلاً، فهو لايسلك الطريق المألوف المفضي الى دار صاحبه، حيث أحيا فيها سهرات حافلة منذ عهد أبيه المرحوم أبي فياض. وسأله بلهجة مستريبة: (الى أين نحن ذاهبان ياأبا عجاج؟)

وتوقف الفانوس عن الارتعاش، ريثما يجيب صاحبه: (الى تربة الباب الصغير..)

- وماذا سنفعل بتربة الباب الصغير، ياأبا عجاج؟

- تعزف أنت على قبر أبي المرحوم أبي، أحلى التقاسيم التي كان يحبها بعودك الماهر الشاطر.

- حرام، ياأبا عجاج، إخش الله، أحرى بك أن تطلب الى المقرىء الشيخ عبد الرحيم، ليقرأ لك سورة ياسين، على قبر المرحوم والدك حتى يغفر الله له ذنوبه، وإن كانت قليلة..

– لا ، ياعـزو، أنا أعـرف ذوق أبي ، سـوف أطلب الى الشيخ عـبد الرحيم، أن يقرأ على قبر أبي فيّ صبيحة يوم عيد الأضحى القادم ، إن شاء الله . .

– أقسم لك ، إن عظام أبيك في قبره سوف تتميز غيظاً وغضباً ، إن استبدلت من سورة ياسين ، تقاسيم من عودي المسكين ، ليس هذا الوقت مناسباً للمزاح ياأبا عجاج .

– لقـد سمعت أبي ، الله يرحمه ، حين كان حياً ، يردد أمامي ، فيما كان يترنح طرباً على نقرة عودك (الله لايحرمني نقرة عودك ياعزو ، لافي الدنيا ولا في الآخرة) ولابد أن أبي ، يرحمه الرحمن قد اشتاق الى عودك ، ويبدو لي أنه ربما ضاق ذرعاً بقبره المعتم ، وحيداً ، وحنَّ الى سماع تقاسيمك فعوّلت أن أحقق أمنيته الغالية في هذه الليلة المقمرة ، فلا تخيب طلبي ورغبة أبي .

– لقـد سمعت أنا أيضاً والدك يردّد ذلك ، وأنا أعتز والله بدعوته الصالحة ، ولكن الوالد كان يعني بالآخرة : الجنة التي وعد الله بها المؤمنين الصالحين . هناك في الجنة ، إن شاء الله وتاب علي وعليك وعلى أبيك ، يرحمه الرحمن ، سوف أعرف لكم جميعاً ، وأعدك بذلك وعد شرف ، حتى تصفق لي جميع الملائكة . أما الآن فان والدك تغمده الله برحمته ، آمين ، فانه راقد في قبره ينتظر يوم القيامة ، ولن ترتاح عظامه لتقاسيمي على العود ، بل لسورة ياسين ، دعنا اذن نرجع الى البيت بالسلامة . .

– لا ، ياسيدي أنا أعرف الناس بذوق أبي ، كان الله يرحمه صاحب كيف وطرب ، فعلام أحرمه وهو مستوحش في قبره نقرة عودك التي كان يترنَّح لها طرباً؟

– واذا تصدّى لنا حارس التربة على تقاسيمك بحجة أنها تزعج أرواح بقية الموتى فماذا نفعل؟

– اذا تصدَّى لنا حارس التربة ، فسألحقه بأبي لينام الى جانب قبره ، ويقتنع بأن تقاسيمك ربما تجعل الحياة تدبُّ في العظام وهي رميم .

- استغفر الله العظيم، لاتكفر ياأبا عجاج، الله وحده هو الذي يحيي العظام وهي رميم.

وأجاب أبو عجاج بحزم: أمشِ بلا فلسفة.

وبدا لعزّو، فيما هو يرى الى تصميم أبي عجاج الراسخ، أن يعود الى قصة مرضه المزعوم، يفزع اليه كآخر سهم في جعبته لاقناعه.

- قلت لك ياأبا عجاج، في البدء، إنني مريض ومصاب باسهال شديد، فماذا أفعل في التربة ان اختلفت أمعائي وقرقر بطني، طلباً لقضاء الحاجة؟

- بسيطة، تذهب وتقضي حاجتك بين قبرين -بعيداً عن قبر أبي طبعاً- ولن يلمحك أحد في الظلمة.

وواكب كلمته الفاصلة بريق في عينيه، بدا لعزو لماحاً، طاغيا على نور الفانوس، واشياً بالنزق ونفاد الصبر والغضب، وكان عزو يعرف بوادر غضبه وعواقبه فلم يجد مفراً من الاستسلام وغمغم قانطاً:

- حسبي الله ونعم الوكيل.

-٣-

بدت القبور المترامية، المصطفة من دون نسق أو نظام، كما لو أنها تستمرىء ضوء القمر المطل من كبد السماء وترادفت، هنا وهناك أمواجاً متلاطمة، تجمدت فجأة وقرَّت على آخر وضع لها، مريقة بشاهداتها ظلالاً باهتة متداخلة. وانتقل طيفا أبي عجاج وعزو القاق، بين القبور المطمئنة، وجعلت أشعة الفانوس المترجح تناجز ضوء القمر وتزيح ظلاً مرتعشاً منحدراً من شاهدة قبر لتطرحه على قبر يليه، وخيل الى عزّو فيما كان يجرُّ خطاه المتزايلة، أن بعض الأرواح المعذبة، المنسابة من قبور أصحابها الراقدين ربما أخذت تنفر من أضرحتها منذرة، مهددة بالويل، إن تجرأت نقرات عوده على أن ترنق صفو رقادها وتعكر سكينتها، وفزع الى آية الكرسي فتلاها بصوت خفيض وتمتم بلهجة مذعنة (الله ينهي هذه الليلة على خير). وتوقف أبو عجاج، فجأة، أمام قبر رخامي، انتصبت شاهدته المرمرية، جبهة

باذخة، معانقة أوراقاً من أغصان الآس اليبس الذاوي حال لونها الأخضر وانكفأ، فلعلها تبقّت من عيد الفطر الماضي، واختبأت تحتها كلمات الفاتحة واسم أبيه المتوفى، ورامق القبر بنظرة عطوف، وقال بحزم:

-أجل هذا هو قبر أبي، الله يرحمه، اجلس ياعزو حيثما شئت وهات ماعندك من التقاسيم التي كان يحبها أبي، الله يرحم ترابه.

وأخرج من جيبه منديلاً، بسطه أمام الشاهدة وانحنى فقبّل قاعدتها خاشعاً، وجلس مطمئناً، وجثم الى جانبه فانوسه المنير، وقعد عزو قبالته، على رخامة ممتدة أمام قبر مجاور واحتضن عوده المدلّل بحنان غامر وقبل أن ينضو عنه قميصه الواقي، أجال عينيه في المدى المنفسح أمامه، ليستوثق جيداً من أنه ليس هناك أرواح هائمة منطلقة من قبورها لتبلوه بمضايقاتها إن تجرأ عوده وعزف بعض التقاسيم غير المناسبة ثم أمسك بريشة عوده متردداً ودوزن أوتار عوده غامزاً وتراً منها، مداعباً وتراً مجاوراً، لاثماً وتراً يليه، فاركاً آذان العود، مؤالفاً مابينها، متنقلاً أنامله الرشيقة في دساتين العود، وانطلق من لمسات ريشته اللبقة لحن خاطف، لم يرقْ له، في البدء، فأصلح من آذان العود حتى استطاب سمعه النغم العابر، ورضي عنه وأبو عجاج يهز رأسه يمنة ويسرة، مستملحاً عزفه المقبل، سلفاً، قبل أن تغامر ريشته اللعوب وتستلّ من الأوتار المترنمة تقاسيمها المنتظرة. وتمنى عزو أن يواكب عزفه الرقيق ترديد موشح قديم كان يروق له أن يلهج به دوماً، وكان صوته، على الجملة، مقبولاً، على الرغم من أن لقبه (القاق) يشي بنعيب الغراب المنذر بالويل والخراب، وخشي أن يرفع صوته فيضيف الى إثم عزفه الذي قُسِر عليه، إثماً أكبر وأدهى في تطريبه وترجيعه بغناء غير ملائم في التربة، ودمدم كلمات موشحة بصوت خفيض، وريشة عوده الذاهلة، تتنقل طروباً فوق الأوتار الهازجة، وتمايل أبو عجاج طرباً وتثنى، ورنا الى قبر أبيه مخاطباً إياه بصوت متهدج لم يخل من الكبرياء الساذجة:

- هذا عزو بلحمه وشحمه قد أتى، ياأبي، ليعزف لك التقاسيم التي تحبها.

وتمنى أبو عجاج أن يقرأ الفاتحة على روح أبيه ولكنه تذكر أنه غير متوضىء فأرجأ تلاوتها الى العيد الأضحى المبارك، فليكتف، الآن، بالاستمتاع مع روح أبيه بالتقاسيم الشجية، الطلية، وكبر في وهمه أن نجوم السماء المتزاحمة حول القمر الساطع ترنو متلامحة، صاغية الى هذه التقاسيم، وغلبه الدمع فجعل ينشج كأبيه تماماً، إمّا استبدت به نشوة الطرب وطغى صوت نشيجه على التقاسيم المترفقة من العود النشوان، وتوقف عزو قليلاً عن العزف، وخاطبه:

– مهلاً، مهلاً، ياأبا عجاج وحّد الله، كلّنا على هذا الطريق، الله يرحم والدك كان صاحب ذوق وطرب لامثيل له في الدنيا.

ولكنه استدرك فردداً في ذات نفسه: (الله لا يردهُ الى هذه الدنيا)، ودق أبو عجاج على صدره وأردف يقول:

– أطلب مال الدنيا ياعزو لأهبه لك، كُرمى لنقرة عودك، دخيل ربك إعزف حتى يرتوي أبي.

ولم يدر أبو عجاج، فيما كان يتمايل طرباً كيف هجم على مقلتيه، إثر نشيجه المرير، نعاس طاغ داني مابين جفونه، في غفوة مبتسرة، سائغة، ولكنه لم يلبث أن استيقظ، كأن ابرة قد وخزته، وفرك عينيه، وقال بلهجة جادة:

– هل سمعت ياعزو؟ يخيل اليّ أنني أسمع من داخل القبر حركة وجلبة وهينمة، تعال، وضع اذنك هنا على هذه الرخامة، والله العظيم لقد سمعت سعلة أبي تتردد، أظن أن أبي يكحُّ ويسعل داخل القبر، من يدري؟ لعله استطاب نقرة عودك فدبّت في عظامه الحياة؟

وأدنى عزو أذنه من القبر، كطبيب حاذق يفحص صدر مريض، مستجلياً دقّات قلبه، أجل، إنه يسمع دقات رتيبة، عنيفة، تماثل دقات قلبه نفسه، وتعوذ بالله ثم غمغم:

– لا، ياأبا عجاج إنها دقات قلبي أنا..

ولكن ارتيابه لم يلبث أن حكّ في صدره فأدنى أذنه مرة ثانية من رخام القبر وأصغى وبسمل وحوقل، وقال أبو عجاج بلهجة واثقة:

- والله العظيم إنها سعلة أبي بعد نفس أو نفسين من الأركيلة، حين يروق مزاجه، ذاك يعني أنه منشرح مسرور، كأنه يشرب الأركيلة على تقاسيمك الحلو، لاحرمنا الله إياها ياعزو، لا في الدنيا ولا في الآخرة.

وعادت الريشة الرشيقة، تتنقل كبهلوان طيع الحركة فوق حبال العود الخمسة، وتلفت عزو حواليه بعد أن تعب من العزف المتواصل، وفترت ريشته كما لو أن النعاس قد دبَّ في أوصالها أيضاً، هاهو ذا الصبح يوشك أن يتنفّس والقمر الذي كان يريق لعابه فوق القبور المطمئنة، شرع يحبو نحو الأفق، ململماً أشعته الواهية، قبل غيابه وغوَّرت أكثر النجوم من السماء وانطفأت.

-٤-

كانت ريشة عزو تودع آخر نغم من تقاسيمه، حين لفظ الفانوس آخر أنفاسه المدنفة بعد أن نفد زيته وانطفأ الى جانب صاحبه فيما كان هذا يهوِّم، مستمتعاً بغفوة أخرى قصيرة مع طلّة أول تباشير الصباح، ولم يدر عزو أي حافز غامض حمله على أن يزيح حزمة الآس الجافة المعانقة لشاهدة المرحوم والد أبي عجاج مستطلعاً تاريخ انتقاله الى دار الفناء، وعبرت نظرته الفضولية كلمات الفاتحة، لتتعثر في ذيل الشاهدة بجملة مكتوبة بحروف بارزة، متقنة الخط: (هنا ترقد المرحومة الحاجة أمينة بنت المرحوم محمود الصالحاني).

ولكن عزو صاحبه أبا عجاج ليوقظه من غفوته السائغة وقال له:

- أبا عجاج، هذا ليس بقبر المرحوم والدك، بل قبر المرحومة الحاجة أمينة الصالحاني..

وهبَّ أبو عجاج من غفوته كأن ثعباناً لدغه وغمغم وفكُّه الأسفل يرتجف كأنه مشرف على البكاء من يأس وخيبة

-العمى ضربنا، لقد غلطت بالقبر، معنى ذلك أن كل هذه التقاسيم ذهبت من دون طائل أو فائدة فلاحول ولاقوة إلا بالله، سأبحث عن قبر أبي المرحوم اليوم، على ضوء النهار حتى أعثر عليه لنعود اليه في هذه الليلة، أنا دخيلك ياعزو.

وانتفض عزو، وأجاب بلهجة متحدية متمردة:

- والله العظيم وعليّ الطلاق بالثلاثة، لن أعود الى هذه التربة ولو أعطيتني مال الدنيا ومزقتني إرباً إرباً.

وكان جواب أبي عجاج الفوري الحاسم، ضربة محكمة، مسددة انهدت كالصاعقة فوق طربوش عزو، غاص رأسه كله تحت وطأتها في قعر الطربوش واختفى حاجباه وأذناه بقناع أحمر، تدلّت منه طرته السوداء الغنوج، وشفع ضربته بقوله:

- الله لايعطيك عافية، الحق عليك، كان ينبغي لك أن تقرأ ماكُتب على الشاهدة اللعينة قبل أن تضيع تقاسيمك كلها، من دون فائدة، فأنت تعلم أنني لاأعرف القراءة.

وانتزع عزو رأسه من الطربوش المحطم بمشقة بالغة، وشعر بدوار شديد، ولكنه تماسك وهزّ رأسه هزة يائسة، ومسح طربوشه المتكسر بعد أن عجنته الضربة المفاجئة ولاثه على رأسه هادئاً، ثم ألبس عوده قميصه متمهلاً وحدج القبور المترامية حوله بنظرات حسيرة، ثم قفز راكضاً، لايلوي على شيء، وعوده العزيز تحت إبطه، متخطيا قبراً متصدياً هنا وقبراً معارضاً هناك، وجعل يتلفت لاهثاً، قلقاً، ليستوثق من أن أبا عجاج لايهرول خلفه ليبلوه بضربة أخرى ربما تكون القاضية، وبدلاً من طيف صاحبه اللعين المشؤوم، فقد تراءى له والرعب يملأ حنايا قلبه، شبح كفن أبيض، يلحق به ويتعقب خطاه، منادياً إياه بصوت متهدج مماثل لصوت امرأة عجوز، لاريب أن المرحومة الحاجة أمينة بنت محمود الصالحاني قد نفضت التراب عنها وأزاحت شاهدتها وجعلت تلاحقه، بعد أن استطابت نقرة عوده الشجية، لتطلب اليه أن يعزف لها مزيداً من تقاسيمه العذبة الطلية. . .

معوقات البحث العلمي في الوطن العربي

د.سيدي محمودولد محمد

يعتبر العلم وتطبيقاته في مجال الانتاج من اهم المظاهر المميزة لنهاية القرن العشرين.

فالامم لم تعد تتفاخر الا بثروتها المعرفية والتقنية، اي بما لديها من علماء، وباحثين، ومهندسين وتقنيين، وادباء ومفكرين. ومختبرات، ومكتبات، ومؤسسات علمية وبحثية. لانها قد ادركت ان مصيرها في مختلف جوانبه الامنية والاقتصادية والحضارية، مرتبط اساسا بعطاء هؤلاء العلماء والمفكرين، والمؤسسات العلمية والبحثية.

وفي الحقيقة ان وتيرة تبني وتعميم المعارف الجديدة، هي

(*) د. سيدي محود ولد محمد : باحث من القطر الموريتاني الشقيق. استاذ في كلية الاقتصاد بجامعة نواكشوط. له عدد من الأعمال المطبوعة، ينشر في الدوريات العربية.

وفي الحقيقة ان وتيرة تبني وتعميم المعارف الجديدة، هي التي تشكل الآن المعيار الصحيح للتمييز بين التقدم والتخلف. وبمعنى اخر، فان ما يعرف بالفجوة التقنية (اي التكنولوجية) بين الدول المتقدمة النامية، ليس سوى مسألة فروق في مستوى البحث العلمي، والتطوير والجهود التي تبذل في هذا المضمار. فهناك الآن ست دول هي: الولايات المتحدة الامريكية، ورابطة الدول المستقلة (الاتحاد السوفياتي سابقا)، واليابان والمانيا الموحدة وفرنسا وبريطانيا. تحتكر ٨٥٪ من مجموع الموارد المالية المخصصة للبحث العلمي والتطوير، تعود منها ٣٥٪ للولايات المتحدة الامريكية وحدها.

ان تخفيف حدة هذه الفوارق العلمية والتكنولوجية، لن يتسنى لوطننا العربي بمُجرد النقل الافقي للعلوم والتكنولوجيا. بل ان الاكتفاء بذلك، يعني ببساطة الاستسلام لواقع التخلف الى الابد. لذا فان وطننا العربي مطالب اليوم اكثر من اي وقت مضى بالعمل الدؤوب على تطوير العلوم وتقنياتها، ولن يتسنى له ذلك الا بجعل البحث العلمي في مقدمة اولوياته. فما هو البحث العلمي؟

تعريف البحث العلمي:

يعرف خبير اليونسكو في مجال البحث العلمي، الدكتور (جون ديكنسون)[1] البحث العلمي بانه «استقصاء منهجي في سبيل زيادة مجموع المعرفة» ويعرفه اخرون بانه «استقصاء دقيق، نافذ وشامل، يهدف الى تحصيل حقائق جديدة، تساعد على وضع فرض جديد موضع الاختبار، او مراجعة نتائج مسلم بها»[2].

وفي الحقيقة فانه من الصعب تعريف البحث العلمي تعريفا شاملا يقبل به الجميع. الا انه يمكن القول: ان البحث العلمي هو وسيلة للوصول الى الحقيقة النسبية. واكتشاف الظواهر ودرجة الارتباط فيما بينها، وذلك في مختلف مجالات المعرفة. والبحث العلمي ليس مقتصرا على اسرار المادة والكون المحيط بنا، بل يشمل الاحداث اليومية لحياة الانسان.

ولابد من الاشارة هنا الى ان اضافة صفة «علمي» الى البحث، لا يعني انه يقتصر على مجالات المعرفة العلمية دون سواها من المعارف كالاداب والفنون . . . الخ. بل تعني فقط ان الباحث -ايا كان المجال الذي

يبحث فيه- يستخدم المنهج العلمي اي الملاحظة والقياس، والاستدلال، والتجريب، بعيدا عن الحدس والاستبصار والوحي. واتوقف هنا قليلا عند كلمة «وحي» لان البعض منا يعتقد ان الاكتشاف او الاختراع يتم في لحظة الهام خاطفة، وهذا غير صحيح، لان كل فكرة جديدة هي وليدة تراكم افكار سابقة. وتقبل بدورها مؤقتا كمحطة توقف على طريق الفهم الاكمل للظاهرة المعنية. وليس الفهم الكامل ابدا. فكل فكرة يتم اختبارها او التأكد من صحتها هي خطوة صغيرة الى الامام في حصيلة الفهم. وعلى كل باحث علمي ان يدرك تماما ما يدين به لزملائه وسابقيه. وقد عبر اسحق نيوتن عن ذلك قائلا: «اذا كنت انا قد رأيت اكثر مما رأى معظم الرجال، فذلك اني وقفت على اكتاف عمالقة»[٣] فالاعتراف بالجميل والأمانة العلمية والموضوعية، والصبر والمثابرة، واستقلال الرأي، وبعد النظر، والاصالة الفكرية، كلها صفات لابد من توفرها في كل من يتصدى للنشاط البحثي أيا كان نوعه.

انواع البحث العلمي:

ينقسم البحث العلمي اساسا الى نوعين: بحث اساسي او نظري وبحث تطبيقي. ويرى بعض الباحثين[٤] ان البحوث التطبيقية تختلف عن البحوث الاساسية او النظرية من حيث الاهداف والمعلومات والبيانات المطلوبة للتحليل، ومراحل العملية البحثية. فمن حيث الاهداف، يسعى الباحث التطبيقي الى ايجاد الحلول الملائمة للمشاكل العملية اليومية في حين ينصب اهتمام الباحث النظري على اثبات او نفي افكار او مفاهيم معينة ليست لها علاقة مباشرة بالممارسة اليومية. ومن حيث المعلومات والبيانات اللازمة لانجاز البحث، فانها تستقى من الميدان العملي بالنسبة للبحث التطبيقي، ومن الكتب والبحوث وغيرها من المصادر اللاميدانية بالنسبة للبحث الاساسي.

في حين يرى باحثون اخرون[٥] انه يصعب الفصل بين البحث الاساسي والبحث التطبيقي لانه في حالات كثيرة يؤدي حل مشكلة عادية الى وضع مبادئ علمية جديدة هامة، وبالمقابل فان حب الاطلاع يؤدي الى تطبيقات عملية. وبالتالي فان البحث الاساسي والبحث التطبيقي يغذي أحدهما الاخر ويتغذى عليه.

وفي الحقيقة ان التمييز بين البحث الاساسي والبحث التطبيقي يقتضي التمييز بين دور كل من الاختراع (الذي ينجم عن البحث الاساسي) والابتكار (الذي ينجم عن البحث التطبيقي) في التطور الاقتصادي والاجتماعي. فالمعرفة العلمية (اي الاختراعات) تشكل شرطا ضروريا لكل تقدم اقتصادي واجتماعي. ولكن غير كاف. والدليل على ذلك ان البلدان النامية تستطيع اليوم ان تأخذ ما تشاء وبحرية من مخزون المعارف النظرية المتراكمة عبر العصور، ومع ذلك تظل استفادتها منها في المجال التطبيقي محدودة جدا. ويعني ذلك ان الاختراعات العلمية تخلق الامكانات التقنية لتطور الاقتصاد والمجتمع. ولكن تحول هذه الامكانات الى واقع، يتم عبر الابتكار الذي ياخذ الاشكال التالية:

- انتاج سلع جديدة.
- استخدام وسائل انتاج جديدة.
- فتح اسواق جديدة لتصريف المنتجات.
- اكتشاف مصادر جديدة للمواد الاولية.
- خلق تنظيم اداري جديد للعملية الانتاجية.

ويستنتج من ذلك ان المحرك الاساسي للتطور الاقتصادي هو الابتكار وليس الاختراع بحد ذاته. ولابد من الاشارة هنا الى الدور الذي تلعبه بحوث التطور التدريجي (R.D) في هذا المجال. والتي تعني ادخال تحسينات صغيرة متتالية على عملية الانتاج، تكون لها اهمية تجارية كبرى من حيث تخفيض التكاليف، او اغراء المستهلكين. والمثال على ذلك: انتاج نموذج جديد لسيارة ما، او جعل الادوية اكثر فعالية.

وتركز الدول الصناعية المتطورة في الوقت الراهن على هذا النوع من النشاط البحثي للحصول على أكبر حصة من السوق العالمية، حيث يخصص له نسبة عالية من ميزانية البحث العلمي، وتوجه له العديد من مؤسساتها البحثية.

واقع البحث العلمي في الوطن العربي:

لو عدنا الى تاريخنا العربي الاسلامي، لوجدنا انه كان لامتنا العربية دور بارز في تشييد الحضارة الانسانية، والسيطرة على الطبيعة، واغناء الحياة

الروحية والفكرية للانسانية جمعاء. ان هذه الحقيقة التاريخية تعطينا الامل في القدرة على تجاوز حالة التخلف عن الركب العلمي العالمي والتي نعاني منها في الوقت الحاضر.

ان هذا التخلف يتجلى في صورته الاوضح في مجال البحث العلمي، بدليل ان مجموع الناتج العلمي العربي لا يتجاوز الـ(١٪) من الناتج العلمي للكيان الصهيوني المسمى باسرائيل[٦]. علما ان الوطن العربي يتوفر على (٣٨٦) مؤسسة بحثية علمية[٧] موزعة على اقطاره على النحو التالي:

جدول رقم(١) مؤسسات البحث العلمي في الوطن العربي:

القطر	مؤسسات البحث العلمي			
	ادارية	عامة	متخصصة	المجموع
الاردن	٣	—	٢٦	٢٩
الامارات	—	١	٢	٣
البحرين	—	١	١	٢
تونس	٢	١	٢٢	٢٥
الجزائر	٤	١	٢٦	٣١
السعودية	٦	١	١٢	١٩
السودان	١	١	٣٦	٣٨
سوريا	٢	—	٥٠	٥٢
الصومال	١	—	٣	٤
العراق	٢	—	٢٢	٢٤
عمان	—	—	٤	٤
فلسطين	١	٢	—	٣
قطر	—	١	٢	٣
الكويت	٢	١	٤	٧
لبنان	١	—	١٢	١٣
ليبيا	١	١	١٤	١٦
موريتانيا	—	—	٤	٤
مصر	١	١	٦٥	٦٧
المغرب	١	—	٣٢	٣٣
اليمن	١	—	٨	٩
المجموع	٢٩	١٢	٣٤٥	٣٨٦

المصدر: د. رشاد مصطفى الناطور (الهامش رقم ٨)

يتضح من هذا الجدول، ان معظم مؤسسات البحث العلمي في الوطن العربي هي مؤسسات متخصصة. اذ يبلغ عددها (٣٤٥) مؤسسة من اصل (٣٨٦) مؤسسة بحثية. كما يعود الجزء الاكبر من هذه المؤسسات المتخصصة لثلاثة اقطار هي: مصر (٦٥) مؤسسة وسوريا (٥٠) مؤسسة. والسودان (٣٦) مؤسسة. وتقوم هذه المؤسسات ببحوث تطبيقية في مجال الزراعة وتربية الحيوان والاسماك وعلوم البحار والتصحر، وفي مجال الصناعة بمختلف فروعها. ولابد من الاشارة هنا الى ان نسبة ما يعمل من هذه المؤسسات البحثية في مجال الطاقة النووية والطاقة المتجددة، والتكنولوجيا الحيوية هي نسبة متدنية[8].

اما بالنسبة لعدد الباحثين العرب -باستثناء استاذة الجامعات الذين يعتبرون بطبيعة المهنة باحثين- فكان يقدر بنحو (٨١٠٠) باحث عام ١٩٨٥ (٤٧٪) منهم من حملة الدكتوراه، (٥٣٪) من حملة الماجستير. فاذا وزعنا هذا العدد على سكان الوطن العربي خلال نفس السنة، لوجدنا ان حصة كل مليون عربي هي (١٧٠) باحث علمي متفرغ. يضاف الى ذلك ما توفره الجامعات العربية لكل مليون عربي وهو (١٠٠) باحث. أي ان حصة المليون عربي من الباحثين المتفرغين وغير المتفرغين هي (٢٧٠) باحثا. مقابل (٢٥٠٠) باحث لكل مليون في الولايات المتحدة الامريكية[9]. ولا شك ان هذا الانخفاض في عدد الباحثين بالنسبة للسكان، يعتبر من اهم معوقات البحث العلمي في الوطن العربي.

معوقات البحث العلمي في الوطن العربي:

تعاني المؤسسات الاكاديمية والبحثية العربية من مجموعة من المعوقات يلخصها لنا الخبراء في هذا المجال بما يلي: «نقص الاموال، وسوء الادارة، وانعدام الحريات الاكاديمية والفكرية، وضعف مرافق التدريس والبحث، وتضخم اعباء التدريس، وارتفاع نسب الطلبة الى الاساتذة، وضعف المستويات الاكاديمية بالنسبة لقبول الطلاب وتخرجهم، وضعف مستويات الترقية بالنسبة لاعضاء هيئة التدريس والتدخل السياسي والايديولوجي في

قبول وتخرج الطلبة، وفي تعيين وانهاء خدمة اعضاء هيئة التدريس وترقيتهم. والاعتماد المفرط للاقطار العربية على الخبرة الاجنبية في شتى المجالات»[١٠].

وبشيء من التعديل لهذه اللائحة من المعوقات، نجد ان النشاط البحثي العربي بصورة خاصة يعاني اساسا مما يلي: [١١].

- تدني مستوى الانفاق على البحث العلمي.
- انخفاض عدد الباحثين.
- ضعف التجهيزات العلمية وندرة المراجع ووسائل نشر البحوث.
- انعدام جو البحث العلمي.
- ضعف الرابطة بين النشاط البحثي والنشاط الاقتصادي التنموي.
- عدم ملاءمة ظروف عمل الباحثين.
- مكانة العلماء والباحثين في المجتمع.

وسنركز هنا على اربعة من هذه المعوقات دون اهمال البقية.

اولا- تدني مستوى الانفاق على البحث العلمي:

لا شك ان البحث العلمي يتطلب انفاقا ماليا كبيرا على المنشآت البحثية. كالمباني والمختبرات وتجهيزاتها، وكذلك المكتبات ودور النشر والمجلات العلمية والدوريات التي تنشر فيها نتائج البحوث بالاضافة طبعا الى تعويضات العاملين في هذا الميدان.

فللبحث العلمي اذن تكاليفه الباهظة، وعلى سبيل المثال، تتطلب اقامة مرصد حديث خمسة ملايين من الدولارات، كما يكلف جهاز (C.E.R.N) المستخدم في البحوث النووية حوالي (١٠٠) مليون دولار[١٢]. ويعني ذلك انه لابد لأي بلد يتطلع الى التقدم العلمي والتكنولوجي -الذي هو اساس التقدم الاقتصادي والاجتماعي- ان يخصص نسبة كبيرة من دخله القومي للنشاط البحثي وهذا ما تقوم به الدول المتقدمة فعلا، على عكس ما هو عليه الحال في الدول النامية بصورة عامة، والوطن العربي بصورة خاصة، كما يتضح لنا من الجدول التالي:

جدول(٢): الانفاق على البحث والتطوير كنسبة مئوية من الدخل القومي لعام ١٩٨٦.

الــدول	النسبــة المئويــة
الوطن العربي	٠,٢
الولايات المتحدة الامريكية	٢,٦٢
فرنســا	٢,٢٢
الهنــد	٠,٧
البرازيـل	٠,٦

المصـدر: استـراتيـجيـة تطوير العلوم والثقـافـة في الوطن العـربي (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية ١٩٨٦) ص: ٩٦.

يتبين من هذا الجدول ان الولايات المتحدة الامريكية تنفق على البحث العلمي (٢,٦٢٪) من دخلها القومي وتنفق عليه فرنسا (٢,٢٢٪) في حين لم يتجاوز انفاق الوطن العربي على هذا النشاط الحيوي (٠,٢٪) وهي نسبة تقل كثيرا عن مثيلاتها في البلدان النامية، حيث يصل انفاق الهند على البحث الى (٠,٧٪) من دخلها، ويصل انفاق البرازيل الى (٠,٦٪) وهو ما يعادل (٣٠٠٪) من الانفاق العربي.

وقد يرى البعض ان تدني الانفاق على البحث العلمي له ما يبرره في الدول النامية، فهو نشاط غير منتج مباشرة، وغير مربح من الناحية الاقتصادية، خاصة في المدى القصير. كما انه من الممكن استيراد نتائجه (التكنولوجيا الجاهزة) من الدول المتقدمة. فلماذا محاولة اكتشاف العجلة من جديد وبتكلفة عالية؟ ان مثل هذه الادعاءات التي تروج لها بعض المؤسسات الدولية مثل البنك الدولي وغيره، لها هدف واحد، الا وهو تعميق واستدامة حالة التخلف العلمي والتكنولوجي التي تعيشها هذه الدول

في الوقت الحاضر. ذلك ان المردودية الاقتصادية للاستثمار في العلم والبحث العلمي تفوق بعشرات المرات مردودية الاستثمار في اي نشاط اخر. فالبحوث الاقتصادية الجادة قد اثبتت ان أكثر من (٥٠٪) من معدلات النمو السنوية التي تحققها البلدان الصناعية تعود الى التقدم التقني[١٣]. وهل هناك تقدم تقني بدون بحث علمي؟ هذا من ناحية المردودية الاقتصادية للبحث العلمي، اما من ناحية الدعوة للاعتماد على الاخرين في مجال البحث العلمي ونتائجه التطبيقية، فلا اعتقد ان ذلك يخدم الأمن القومي العربي او يخدم تغيير الاتجاهات الفكرية وانماط الحياة فيه نحو الافضل، ذلك ان اخطر انواع التبعية هي التعبية الفكرية والتكنولوجية. فالتبعية الفكرية تعطل القدرة على التفكير في المسائل الواقعية، وتحول دون التوصل الى صياغة مفاهيم ونظريات جديدة مبتكرة، تساعد على تغيير هذا الواقع. اما التبعية التكنولوجية فاقل مضارها هو انها تشكل مصدر استنزاف للدخل القومي، وكمثال على ذلك يذكر احد الباحثين الجزائريين ان بلده قد انفق (٤٢٠٠) مليون دينار جزائري على خدمات المساعدة الفنية الاجنبية وهو مبلغ -حسب نفس الباحث- يتجاوز بـ(٦٢٪) ما انفقه هذا القطر العربي على التعليم والتكوين المهني والبحث العلمي خلال نفس السنة[١٤].

وخلاصة القول هنا انه لا يمكن تفسير ضعف الانفاق العربي على البحث العلمي بعدم مردوديته الاقتصادية. بل بتوجه القطاع العام والخاص نحو الخبرة الاجنبية[١٥]. يضاف الى ذلك ان شراء المنتجات الاجنبية المصنعة، يشكل في حد ذاته بديلا للتكنولوجيا وبالتالي للبحوث التطبيقية. فالانسان العربي يحصل على السلع الاستهلاكية المصنعة (السيارات، الادوية الخ...) دون أن يهتم بالمعرفة اللازمة لانتاجها[١٦]. ولاشك ان ذلك يعيق ازدهار البحث العلمي لان «الحاجة ام الاختراع» كما يقال.

ثانيا- انعدام جو البحث العلمي:

يقصد بجو البحث العلمي ظهور الافكار الجديدة والافكار المقابلة لها

وكذلك وجود ما يسمى بالمجتمعات العلمية، اي تجمعات العلماء والباحثين والتي تتجسد في الجمعيات العلمية العامة والمتخصصة، والنوادي العلمية والفكرية التي يتم فيها تبادل الافكار والآراء والاسداء المتبادل للنصائح في مجال البحث العلمي. ولمثل هذا الجو دور هام في تحريض عملية الابداع. فالباحث يستثيره للعمل الخلاق تحدي الافكار الاخرى. او بمعنى اخر، ان الخلق يولد الخَلق. وللإسف الشديد فان العديد من اقطار وطننا العربي يفتقر الى مثل هذا الجو العلمي. وهناك ايضا مشكلة الهدوء، الذي لابد منه للتركيز والخلق اي الابداع. وفي هذا المجال يقول العالم الكبير (بيار كوري): «كان ذلك -اي الاكتشاف العلمي- يقتضي ان يكون كل شيء حولي ساكنا، وحين كنت ادور ببطء على ذاتي واهم بالانطلاق الى الخلق، كانت تشدني تفاهة، او كلمة، او حادثة، او صحيفة، او زيارة. وتمنعني من حفظ التوازن والدوران، فتقهقر وتتأخر الى الابد اللحظة التي تكون لدي فيها سرعة كافية استطيع معها ان اركز ذاتي في ذاتي»[١٧]. وفي الحقيقة انه من النادر ان يتوفر مثل هذا الهدوء للباحث العربي.

ثالثا- ظروف عمل العلماء والباحثين العرب:

يقول الدكتور محمد عبد الحليم مرسي ما نصه[١٨]:

«ان الذي يعيش في الخارج المتقدم لبعض الوقت، ويرى الظروف الطيبة والميسرة والمريحة التي يعمل فيها العلماء والباحثون، قد يجد بعض العذر لعلمائنا عندما تقل انتاجيتهم العلمية، والاسباب كثيرة ومتنوعة، فابتداء بالمرتب المغري الذي يسد حاجة العالم واسرته، الى السكن الممتاز المؤمن بجانب عمله، الى توفير كل مستلزمات عمله، الى هيئة من المساعدين الذي يفهمون عمله، ويجهزون له معمله، ويحافظون على نتائج تجاربه، الى المساعدة في نشر ابحاثه، الى دعوته لحضور المؤتمرات العلمية، الى احترام رأيه وآدميته الخ. . . كل هذه الظروف وغيرها تجعل الفرد يتفرغ تماما للبحث والدراسة والاطلاع، وبالتالي الانتاج والابداع».

ولست بحاجة الى القول بان الكثير من الاقطار العربية، لا تتوفر فيه

هذه الظروف للباحثين، حتى في حدها الادنى. فاذا تجاوزنا الظروف المادية للباحث العربي -على اساس ان الدافع للبحث العلمي هو حب الاطلاع ومعرفة الحقيقة والتوق الى الخلود، لا الكسب المادي- فان ضعف التجهيزات في المختبرات، وقلة المساعدين الفنيين، والنقص في المراجع كما ونوعا يعيق حتما سير عملية البحث العلمي. وكما يقول احد العلماء «ان امة يقلقها مستقبلها العلمي، يجب ان يشرفها اغناء مكتباتها، جعلها في متناول الجميع ساعة يشاؤون وفي اي يوم يشاؤون»(١٩). وهذا ما لم يتحقق الآن في اي قطر عربي. مما تسبب -اعني نقص التجهيزات العلمية- في نقص استخدام الكفاءات العلمية العربية، حيث لا يتجاوز المستخدم من طاقاتها الـ(١٠٪)(٢٠). وهذا ما يفسر لنا كيف ان الناتج العلمي العربي لا يجاوز (١٪) من الناتج العلمي للكيان الصهيوني المسمى بـ(اسرائيل).

رابعا- مكانة العلماء والباحثين في المجتمع العربي:

يلعب التقدير الاجتماعي دورا هاما في تشجيع العلماء والباحثين على المزيد من التضحية والعطاء العلمي. ولا يمكن ان يوجد هذا التقدير الا في مجتمع يدرك اهمية الدور الذي يقوم به هؤلاء العلماء والباحثون داخل المجتمع. وتلعب القيم السائدة في زمان ما دورا اساسيا في توجيه المجتمع في هذا الاتجاه.

فهكذا كانت قيمنا الاصيلة المستمدة من الدين والعروبة تحض على تقدير العلم والعلماء: «اذ لا يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون» و«شهد الله انه لا اله الا هو والملائكة واولي العلم» و«العلماء ورثة الانبياء» و«موت قبيلة ايسر من موت عالم». الى غير ذلك من الآيات الكريمة والاحاديث الشريفة التي تجل العلم والعلماء. وكانت نتيجة ذلك على امتنا العربية المجيدة الهيبة والاحترام والرخاء وحدود لا تغرب عنها الشمس. أما اليوم فاننا نعيش قيما من نوع آخر لا تكترث بالعلم والعلماء، ونتيجة ذلك على امتنا واضحة وضوح الشمس في منتصف النهار الاستوائي، ولن نتعرض لها هنا. ولكن ما نريد الاشارة اليه هنا، هو انه اذا ما شعر العلماء

والباحثون انهم لا يحظون بتقدير مجتمعاتهم لجهودهم المضنية من اجل جعل الحياة افضل، فان ذلك سينعكس على نفسيتهم. وبالتالي على انتاجهم العلمي هذا اذا لم يدفعهم ذلك الى الهجرة الى مجتمعات اخرى او التخلي نهائيا عن العلم والبحث العلمي.

الهوامش

١- الدكتور جون. ب. ديكنسون، العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث، ترجمة شعبة الترجمة باليونسكو «الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧ ص: ٤٤»

٢- الدكتورة صالحة سنقر «معوقات البحث العلمي» بحث مقدم الى عضو هيئة التدريس في الجامعات العربية المنعقدة بجامعة الملك سعود من ٢٧/ ٢- ٢/ ٣/ ١٩٨٣.

٣- الدكتور جون ديكنسون، مرجع سبق ذكره، ص: ٧٠

٤- انظر على سبيل المثال: الدكتور عاصم الاعرجي «اهمية ودور التنسيق بين ادارة مشاريع البحوث والمؤسسات الانتاجية» بحث مقدم الى ندوة ادارة مشاريع البحوث العلمية واثرها في الناتج العلمي، بغداد ٢٣- ٢٦/ ١١/ ١٩٩١ ص: ٢- ١١.

٥- انظر على سبيل المثال: الدكتور جون ديكنسون، مرجع سبق ذكره، ص: ٩٤.

٦- الدكتور انطوان زحلان، العلم والسياسات العلمية في الوطن العربي «بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٧٩» ص ٤٠.

٧- انظر اتحاد مجالس البحث العلمي العربية، دليل مراكز البحوث العلمية والثقافة في الوطن العربي (بغداد ١٩٨٨).

٨- الدكتور رشاد مصطفى الناطور «نقل الخبرة البحثية من الدول المتقدمة الى الوطن العربي» بحث مقدم الى ندوة مشاريع البحوث العلمية. مرجع سبق ذكره، ص: ٣.

٩- الدكتور مصطفى الناطور «خطط لدراسة العلوم الاساسية، اهداف، مبادئ، مقارنات، تنظيم» بحث مقدم الى مؤتمر العلوم الأساسية في جامعات دول الخليج العربي. (الواقع والآفاق المستقبلية) الرياض: مكتب التربية العربي لدول الخليج ١٩٩٠ ص: ٨٩- ١٠٦.

١٠- الدكتور انطوان زحلان، البعد التكنولوجي للوحدة العربية (بيروت مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٣) ص: ١٠٢.

١١- الدكتور محمد عبد الحليم مرسي «معوقات البحث العلمي» بحث مقدم الى عضو هيئة التدريس في الجامعات العربية. مرجع سبق ذكره، ص: ٦- ٢٤.

١٢- الدكتور فلاديمير كورغانوف واخرون، البحث العلمي، ترجمة: يوسف ابي فاضل (بيروت: عويدات ١٩٨٣) ص ٢٤.

Docteur Frederic Poulon, Macroéconomie Approfondie -١٣ (équilibre, désequilibre, circuit) (Paris: Cujas, 1981) P.56.

F.Z. oufriha et A.Djeflat, industrialisation et transfert de technolo- -١٤ gie dans les pays en Developpement, le cas de L'Algerie (Alger: O.P.U., 1986) P.48

Docteur Abdelkaer Sid'Ahmed, econimie de l'industrialisation à -١٥ partir des ressources naturelles (Alger: O.P.U, 1989) t1 P.250

١٦ - الدكتور انطوان زحلان، البعد التكنولوجي للوحدة العربية، مرجع سبق ذكره ص: ١٠٤-١٠٩.

١٧ - فلادمير غانوف، مرجع سبق ذكره. ص: ١٠.

١٨ - انظر الدكتور محمد عبد الحليم مرسي، مرجع سبق ذكره، ص: ٨-١٠.

١٩ - فلادمير غانوف، مرجع سبق ذكره، ص: ٣٥.

٢٠ - الدكتور رشاد مصطفى الناطور، مرجع سبق ذكره، ص: ٥.

* * *

زمــن النــص

د. صبحــي طعــان

قد يكون محقاً الذي قال إن أفضل مدخل لأية دراسة يكون بطرح الأسئلة التوجيهية، والتي تجعل الدراسة تسير بالاتجاه الرأسي نحو تحقيق هدفها مانعة بذلك من تشكل زوايا رخوة في الدراسة، ومستبعدة الاستطراد اللامرغوب فيه. لذلك ستطرح هذه الدراسة أسئلتها مباشرة والتي تكون على الشكل التالي:

* د. صبحي طعان: أديب وباحث من الكويت، أستاذ في كلية الآداب بجامعة الكويت. له عدد من الأبحاث المنشورة في الدوريات العربية.

ماهو زمن النص؟ ماهي أبعاده وتحديداته؟ هل ثمة مؤشرات تؤشر لوجود زمني معين؟ هل لهذه المؤشرات ولزمن النص برمته وظيفة ما؟ ماهي التقنيات التي يمكن أن يشتغل عليها الزمن؟ هل لزمن النص دلالة ما؟ وهل تحدد هذه الدلالة موقفاً ما من النص؟ هذه هي مجمل الأسئلة التي ستتصدى لها هذه الدراسة بالإجابة لتكون أية مقاربة لأي زمن نصي منطلقة من أرضية واضحة ومحددة.

إن الإجابة عن / ماهو زمن النص / تتوضح بعد الإجابة عن جميع الأسئلة التي طرحت . فكيف تكون الإجابة عن السؤال التالي لماهية زمن النص؟

١ - *أبعاد زمن النص:*

يكتشف المتتبع للآراء المتعلقة بدراسة زمن النص، أن معظم هذه الآراء تعتمد في طرحها لمسألة الزمن على ماقاله كل من (ميشال بوتور) و (تودوروف) في تقسيماتها للزمن، وقد نعثر على الرأي عينه لأحدهما في أكثر من كتاب نقدي، يقول حسن بحراوي: (أخص بوتور ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي هي: زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة)[١] وإذا تتبعنا بعض الكتب النقدية، نجد أن نفس هذا الكلام يذكر في كتاب سعيد يقطين[٢] باستثناء أمر واحد وهو استبدال زمن الكاتب بزمن القراءة. واعتماداً على هذا الكلام يرتب سعيد يقطين الزمن أو يقسمه إلى ثلاثة أقسام هي: زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص [٣] ولا يقتصر الأمر على هذه الأمثلة، بل ثمة أمثلة أخرى يعتمد فيها على (تودوروف) أيضاً. يقول سعيد يقطين: (تودوروف بين زمن القصة وزمن الخطاب)[٤]

وتقترب الناقدة يمنى العيد من هذا الطرح فتقول: (للشيء الذي نقص عنه زمنه، لكن لفعل القص نفسه زمنه أي زمن القص وزمن الشيء الذي يقص عنه القص[٥]).

إذا كانت هذه التقسيمات تختص بزمن الخطاب الروائي على مستوى السرد، فثمة أزمنة أخرى متعلقة بما هو خارج. ويمكن أن نستخلص مما يقوله

حسن بحراوي في كتابه(٦) أن الأزمنة حسب (تودوروف) هي داخلية وخارجية:

الداخلية هي زمن القصة وزمن الكتابة وزمن القراءة.

والخارجية هي زمن الكاتب القارئ والزمن التاريخي.

ونعثر على نفس هذا الكلام في كتاب سعيد يقطين(٧) بالإضافة إلى أن الناقدة سيزا قاسم تذكر شيئاً قريباً من هذا الكلام فتقول: (هناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص: أزمنة خارجية «خارج النص»: زمن الكتابة، زمن القراءة، وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها.

وأزمنة داخلية (داخل النص) الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الأحداث)(٨). تلك كانت بعض الأمثلة التي قد تعطي تصوراً ما لأبعاد زمن النص وفق بعض النقاد.

وإن كانت هذه الدراسة تستشهد بهذه الآراء فلا يعني هذا أنها تتبناها، وإنما لتبني تصورها الخاص لأبعاد زمن النص. وترى هذه الدراسة، أن زمن النص زمن داخلي بحت ولا علاقة له بالزمن الواقعي الفيزيائي. وإذا أردنا الدقة، فهو زمن نصي أي أن مرجعيته هي مرجعية من نوع خاص لا تحيل إلى ماهو خارج عن النص وإنما تحيل إلى النص نفسه وإلى زمن النص تحديداً، بترتيباته، باتجاهاته، وبتقنياته.

ولو ناقشنا الأزمنة الخارج - نصية، أي زمن الكاتب والكتابة، وزمن القارئ والقراءة، سنجد أن هذه الأزمنة لا يمكن دراستها لعدة أسباب، فزمن الكاتب على سبيل المثال غير قادر للتحديد أولاً ومتصف بالمزاجية ثانياً، فقد يكتب كل يوم عدة كلمات، ثم يمتنع عن الكتابة فترة طويلة، وبعد ذلك يعود فيتمم مشروعه الكتابي. ففي هذه الحالة، هل أقول إن زمن الكاتب استغرق عدة سنوات أم أقوم بطرح زمن البطالة الذي مارسه الكاتب؟ وعند ذاك ماأدراني بمدة زمن العطالة وبشكل خاص إذا كان الكاتب بعيداً عني ولا أستطيع الوصول إليه والاستفسار منه.

ما ينطبق على هذا الكلام ينطبق على زمن الكتابة وزمن القراءة، فهي أزمنة لا تخضع لأبعاد محددة. وإذا كان الزمن الخارجنصي مستبعداً من قبل هذه الدراسة، فكيف تتم عملية تحديد أبعاد زمن النص ومن أين يبدأ وأين ينتهي؟

تدعي هذه الدراسة أن زمن النص يحدد من أول مؤشر زمني يظهر على الشريط اللغوي للنص (أمس، اليوم، منذ سنوات.. الخ) وينتهي مع ذكر آخر مؤشر زمني يظهره ذاك الشريط أما أن يبدأ ظهور الزمن من الوسط، من النهاية، من بعد البداية بقليل.... ، فهذا يتعلق بتقنيات الطرح الزمني في النص وليس ببداية أو نهاية الزمن في النص. فلو استغرق زمن النص من (١) إلى (٦) على سبيل المثال وطرح وفق الترتيب التالي / ٣-٢-١-٤-٥-٦/ أو وفق أي ترتيب آخر فهذا لا يعني أن المؤشر الأول أو التوقيت الأول هو بداية الزمن، بل يعني أن ترتيب الزمن طرح بتقنية محددة، وتحديد بداية الزمن ونهايته يتطلبان إعادة ترتيب للزمن، ليس بالموازاة مع الزمن الواقعي وبالبحث عن مرجعية واقعية لزمن النص، وإنما بكشف التلاعب بترتيب الزمن كزمن نصي بحت، وقد تكون الموازاة مع الزمن الواقعي صالحة مع الرواية التي تفتقر للروائية وتكون رواية مرجعية من الطراز الأول، في مادتها الحكائية، في شخصياتها، وفي مناخها العام.

٢ - *مؤشرات الزمن:*

تنتشر المؤشرات الزمنية على طول الشريط اللغوي مشكلة بذلك ضوابط فعالة لتزمين النص وهذه المؤشرات تتجسد في أربع تقنيات: مؤشر توقيتي، مؤشر جملي، مؤشر مقطعي، مؤشر أسلوبي. والتقنيات الأربع تشكل ما يعرف بزمن النص قبل وضعه على محك الوظيفة والدلالة.

ينبني المؤشر التوقيتي على ثلاثة حقوق زمنية، حقل آني يمثل درجة الصفر ويتجسد في مفردة الآن، حقل قبلي يتجسد في مفردة (قبل)، حقل بعدي تمثله مفردة (بعد).

في (الآن) تتكثف مفردات مثل / اليوم، الساعة، هذه الدقيقة، في هذا الوقت.. الخ/

في الحقل القبلي تتكثف مفردات مثل / أمس، قبل الآن، منذ، قبل اليوم، الربيع الماضي. . . . الخ/

في الحقل البعدي تتكثف مفردات مثل / بعد الآن، غداً، حين، بعد غد، الشتاء القادم. . . الخ/ .

في المؤشر الجملي يلتقط التوقيت ليس من المفردة، ولا من صيغة الفعل، وإنما كما يقول تمام حسان من السياق. فتسييق جملة ما بشكل محدد هو الذي يعطيها زمنها الآني أو القبلي أو المستقبلي، ولو قلنا: (إذا تفتحت الأزهار يزدهر العشق)، إذا تفتحت، أي في المستقبل ويزدهر، أي في الحاضر المستقبلي، في هذه الجملة، المستوى السطحي لبنية الزمن يشتمل على الزمن البعدي / المستقبلي، والزمن الآني / الحاضر، ولكن المستوى الذهني لبنية الزمن يشتمل على الزمن الماضي القبلي، وبذلك يكون زمن هذه الجملة زمناً ماضياً قبلياً لأنه انبنى على الذاكرة التي خزنت وراقبت أحوال الزهر والعشق.

في المؤشر المقطعي يستخلص التوقيت من السياقات اللغوية التي يستخدمها المقطع، وفي هذه الحالة قد يكون فعل الشخصية بذاته مؤشراً على توقيت زمن معين. وفي المقطع التالي ربما نتمكن من توضيح هذا الكلام: (لا أحد يستطيع أن يؤكد بثقة أصله، يقولون إنه ابن ذئبة، ويقولون إنه كلب من الجبال البعيدة، ويقولون: عندما ينبح فإن نباحه أقرب إلى الذئاب، أما إذا صمت وارتكن زاوية في الظل فيقال: «غدار، ولا يدري أحد متى يجن» وحين يختلفون في تحديد أصله ومزاياه ينتهون إلى تلك الكلمات المزدرية التي تعودوا عليها: (كلب ابن كلب، ولا شيء غير ذلك)(٩)، في هذا المقطع، السياقات اللغوية التي وضعت فيها كلمات (لا أحد يستطيع، يقولون، عندما ينبح، إذا صمت، يقال، وحين يختلفون، ينتهون)، تؤشر لتوقيت قبلي، فالقول / الاجتماعي/ ، وفعل الكلب/ النباح، الصمت، الغدر/ ، كلاهما مستعار من ذاكرة الناس التي كونتها تجاربهم مما يدل على أن زمن المقطع زمن قبلي / ماضي. في المؤشر الأسلوبي يستخلص التوقيت

على الأغلب من مفردات تتكرر على مدار النص، مثل مفردة (كان)، فقد نجد مقاطع تستخدم مؤشرات زمنية للآن وللبعد ورغم ذلك يكون زمنها قبلياً لأن (كان) تتصدر لغة المقطع، ومن جملة المقاطع التي تتصدرها (كان) أو أية مفردة أخرى تطغى على النص وتأخذ وظيفة (كان) نفسها، يتشكل المؤشر الأسلوبي الذي يعمل على تزمين النص.

٣ - تقنيات زمن النص

حين يطرح المبدع زمنه النصي من خلال تقنية ما، فهو يقدم نفسه. وبطريقة أخرى، عندما يقول هذه تقنيتي فهو يقصد: هذا أنا. ولعل أكثر المبدعين حرية هو الأكثر قدرة على استخدام تقنيات الزمن المنبنية على وحدتين أساسيتين، وحدة الإيقاع، ووحدة التلاعب، وكل وحدة تتفرع بدورها إلى عدة فروع كالتالي:



٣ - ١ - وحدة ايقاع الزمن:

يتناغم إيقاع الزمن في النص من خلال ثلاث تقنيات: تقنية الإسراع، تقنية الابطاء، وتقنية الزمن الموازي.

طبيعة تقنية الإسراع طبيعة حذفية، ومن خلال إنجاز المادة الحكائية للنص تحذف أزمنة عدة ويتم التركيز على أزمنة تشكل مفاصل زمنية هامة في جسد المادة الحكائية. ولإسراع إيقاع الزمن يستخدم المبدع عدة طرق منها

القفز الزمني، كأن يقفز المبدع فوق مرحلة زمنية ما من مراحل عمر الشخصية التي يطرحها في النص. أو يتجاهل مراحل زمنية عديدة للمادة الحكائية ونمثل لذلك بالقول: (منذ سبع سنوات وأنا هنا) ففي هذه الجملة أتجاوز مرحلة السبع سنوات وأتحدث عن الآن. وكذلك كأن يطرح المبدع شخصيته النصية في مرحلة الطفولة ومرحلة الكهولة دون ذكر شيء عن مرحلة الشباب ومرحلة الرجولة، أو يتحدث النص عن زمن محدد، ثم يقفز إلى زمن آخر . . . الخ.

بالإضافة إلى القفز الزمني هناك تلخيص الزمن، وفي التلخيص يطرح الزمن من خلال جمل مكثفة، فقد تكثف عدة سنوات في جملة واحدة أو مقطع واحد، وقد تكثف عدة أيام في جملة واحدة أو مقطع واحد، وعندما نقول: (المهم في تلك السنوات فعلنا كيت وكيت) هذا يعني أننا اختصرنا عشرات السنين ولخصنا الزمن في مقطع لغوي قصير.

من طرق تسريع الزمن أيضاً الإيجاز. وفيه تقدم المادة الحكائية بكل مفاصلها الهامة دون التفاصيل، كأن تتحدث الشخصية عن المحطات الرئيسية في حياتها سواء أكان ذلك في الساعات أو الأيام أو الأسابيع وحتى الشهور.

التقنية الثانية من تقنيات الإيقاع هي إبطاء الزمن في النص. وطبيعة هذه التقنية طبيعة رخوة، وفي أقصى درجات الرخاوة تصل هذه التقنية إلى حد ترهل الزمن. ولعل الوصف يشكل أقل درجات هذه التقنية رخاوة، فقد تقف الشخصية عند منظر ما وتصفه بأدق دقائقه، أو تدخل قصراً للحظة واحدة، ثم تتحدث ما يساوي عدة أيام عن مشاهداتها في ذلك القصر.

ومن أشد درجات الرخاوة التجنيح بالزمن، كأن يتحدث النص كله أو أغلب صفحاته عن لحظة ما، أو موقف تاريخي استغرق عدة دقائق، فتتكدس اللغة ويتلاشى الزمن، وكأن النص استراحة زمنية طويلة، ويقارب هذا الكلام مافعله الأديب حنا مينة في رواية (حكاية بحار) فقد استغرقت عملية اخراج الجثة من البحر أكثر من مئة صفحة من صفحات الرواية.

التقنية الثالثة من تقنيات الإيقاع هي تقنية الزمن الموازي، وتمتاز هذه التقنية بطابعها المعتدل، وهي تتجسد فيما يبثه النص من حوار أو مشاهد تشترك فيها عدة شخصيات وتتحدث كل واحدة عما يجول في خاطرها. وقد تتجسد أيضاً في جلسات السمر التي يتضمنها النص، مثل مافعل د. عبد الرحمن منيف في رواية (النهايات) حين سرد (بعض حكايات الليلة العجيبة) إذ استغرق زمن الشريط اللغوي لتلك الحكايات زمناً موازياً لقولها.

٣ - ٢ - وحدة التلاعب بالزمن:

يمكن التلاعب بزمن النص من خلال نسقين، نسق يتحكم فيه المبدع باتجاه الزمن، وقد أشار إلى هذا النسق الناقد محمد عزام[١٠] ونسق آخر يتشكل من خلال تخريب الزمن.

في التلاعب باتجاه الزمن يمكن السير بالزمن نحو خمسة اتجاهات:

اتجاه تصاعدي، وفيه يبدأ زمن النص من نقطة محددة ثم يسير مسرعاً نحو نهايته دون توقف أو تجنيح بالحدث، سواء أكان الزمن قصيراً أم معتدلاً أم طويلاً.

اتجاه خلفي يجعل المبدع ينجز نصه الإبداعي بالبدء من نهاية المادة الحكائية نزولاً إلى الفترة التي تسبقها وهكذا، ومثال ذلك، لو استغرق الزمن من (١) إلى (٥) فإن النص يبدأ بالشكل التالي: (٥- ٤- ٣- ٢- ١).

اتجاه أفقي تستغرق المادة الحكائية زمنها ببطء من أول مؤشر زمني يشكل بداية الزمن إلى آخر مؤشر زمني يشكل نهاية الزمن في النص. وفي هذا الاتجاه يسير الزمن سيره الطبيعي نحو إنهاء المادة الحكائية دون توقف أو استرجاع لفترات زمنية ماضية.

اتجاه دائري، وفيه يدور الزمن على فتراته بالتوالي، من الآني، إلى البعدي / المستقبلي، إلى القبلي / الماضي، إلى الآني وهكذا، فلو استغرق الزمن من (١) إلى (٥) على سبيل المثال، فإنه يدور بالشكل التالي (١- ٢- ٣- ٤- ٥- ١) أو (٢- ٣- ٤- ٥- ١- ٢)...

اتجاه متكسر، وفيه يوزع المبدع الزمن على الشريط اللغوي خبط عشواء. فلا التزام بأي منطق زمني. فقد ينتقل في المقطع الواحد من الماضي إلى المستقبل إلى الماضي إلى الحاضر . . . الخ أو يسير باتجاه زمني معين ثم فجأة يدخل اتجاه آخر كما فعل ادوار الخراط في روايته (رامة والتنين) وفي معظم رواياته الأخرى.

في نسق تخريب الزمن، أو في دورة تخريب الزمن، يعقدّ المبدع زمن النص من خلال عدة فنيات مثل تداخل الأزمنة، تغييب الزمن، انتشار الزمن على الشريط اللغوي من خلال بقع متناثرة من الزمن.

وفنية تداخل الأزمنة قريبة من اتجاه الزمن المتكسر، إلاّ أن تكسير الزمن أقل خراباً من تداخل الأزمنة. وفي تداخل الأزمنة يصبح تحديد اتجاه الزمن مستحيلاً بطرح الأزمنة على شكل ضفائر متعشكلة. وأقل فنيات تداخل الأزمنة خراباً هي الحديث عن عدة أحداث تسير في زمن واحد من خلال تخصيص مقطع لكل حدث. وأكثرها خراباً الحديث عن تلك الأحداث بزمن واحد ونسق لغوي واحد بحيث يصعب الفصل بين الأحداث المنفصلة.

في تغييب الزمن يبعث المبدع الزمن في إجازة طويلة، صحيح أنه يستخدم مؤشرات وأفعالاً زمنية، إلا أن هذه المؤشرات والأفعال لا تشكل برمتها أي اتجاه زمني ولا أية بنية زمنية للنص، وإنما هي مثل مصابيح الكهرباء التي لا نور فيها، وبالتالي يشعر القارئ أن زمن النص يعاني من خراب ما مقصود أو غير مقصود.

تبقى فنية توزيع البقع الزمنية، وفيها نجد أن ثمة كتلاً بأحجام متفاوتة من الزمن تظهر على الشريط اللغوي بين فترة وأخرى، وبين ظهور وآخر يتلاشى الزمن ويدخل في مرحلة سبات. تلك كانت معظم تقنيات زمن النص ولكل تقنية وظيفتها ودلالاتها وهذا ماسنتبينه في الفصل التالي.

٤ - دلالة الزمن:

قلة هم المبدعون الذي يدركون خطورة استخدام الزمن في النص. وقلة هم الذين يفكرون بدلالة تقنية زمنية ماقبل طرحها على الشريط اللغوي. والمبدع الحقيقي هو ذاك الذي يقصد دلالة بعينها في طرحه للزمن /

القصير، الطويل، السريع، البطيء، في مجتمع البداوة، في المجتمع الصناعي... الخ/.

إن دلالة الزمن تأخذ كل أبعادها من خلال تفهم المبدع لوظيفة الزمن ووعي الزمن الذي يؤدي بدوره إلى امتلاك الزمن ليتجسد في النهاية موقف المبدع من الزمن، بالإضافة إلى أن وظيفة الزمن جمالية كما يقول محمد عزام، فإن وظيفته تكمن في أنه ضابط إيقاع النص فضلاً عن كونه عنصراً بنيوياً لا يمكن الاستغناء عنه في جسد النص، من هنا تتوضح أهمية أن يعي المبدع مايمثله الزمن من دور يكاد يكون الأول في النص.

أما عن دلالة الزمن، فبداية نقول إنها لا تتحدد من خلال أمثلة متناثرة وإن تناول الزمن في مكان محدد لا يعني أن هذا الزمن في هذا المكان يأخذ الدلالة ذاتها ودائماً.

وإنما تتحدد الدلالة من خلال وضع الزمان في سياقات معينة يتشكل من خلال السياق العام للزمن، والذي يؤدي بدوره إلى الدلالة المقصودة. وعلى سبيل المثال، الزمن في الصحراء ليس هامشياً دائماً، وإنما هو في سياق محدد غير ذي أهمية مهما طال أو قصر، وفي سياق آخر هو هام جداً في بعض لحظاته الحرجة، كالفترة التي تسبق تشكل الدولة من عدة قبائل أو ماشابه ذلك.

ومادامت الدلالة مشروطة بتسييق الزمن فإن أي مدلول يستخلص من الدال/ الزمن، ومجرد من السياق سيكون على سبيل التكهن. ورغم ذلك ستورد هذه الدراسة بعض الاستشهادات من دلالة الزمن كما ستورد بعض الاجتهاد في ذلك.

إنجاز المادة الحكائية في زمن قصير، دال على عدم الوثوق بالزمن وكلما طال زمن النص، كلما كانت الثقة بالزمن أكثر.

الحديث في كل فصل من فصول السنة له دلالة زمنية محددة، وموقف من الزمن، وطرح المادة الحكائية في الربيع على سبيل المثال، لها غير الدلالة لو طرحت في الخريف، ودلالة كل ذلك تتكشف من خلال السياق الذي يوضع فيه كل من الزمن والمادة الحكائية.

كثافة الحضور لفترة زمنية محددة تدل على أن تلك الفترة هي التي يستخلص منها الموقف العام من الزمن، لأن الحضور المكثف لفترة زمنية محددة: / الآن، قبل، بعد/ ، يعني تغييب الفترات الأخرى، تسجيل موقف آخر من تلك الفترات المغيبة.

التركيز على الساعة في النص كمؤشر زمني، يعني أن (الآن) تطغى على كل شيء لأن (التعيين الأدبي الذي تقدم ساعة الحائط كتعيين ليس إشارة للمدة – لمقدار الزمن الذي يجري حاضراً – ولكنه عملية تثبيت الآن بشكل دائم)(١١).

لا أهمية للزمن في الصحراء والبادية والريف، ولكن ساكن هذه الأطراف يمجد الماضي الدال على الأصالة (والزمن الماضي مهم عند أبناء البادية العربية في كل عهد من عهوده لأنه مستودع المفاخر والأنساب والثارات والسوابق والذكريات)(١٢).

اتجاه الزمن بحد ذاته له دلالته سواء أكان هذا الاتجاه نحو القادم أم نحو الغابر، وترى سيزا قاسم (أنه إذا كان الزمن يسير نحو المستقبل فإنه في الوقت نفسه يؤكد حتمية المصير ومآل الإنسان للموت)(١٣).

(تخريب الزمان مرده إلى خراب داخلي نفسي ومن ثم تكون اللحظة الحاضرة حبلى بكل الذكريات وتوقعات المستقبل)(١٤).

إضافة إلى كل ماذكر، فإن كل تقنية زمنية في النص لها حضورها البنيوي على مستوى الوظيفة والدلالة. ومن وعي المبدع بما طرح من استخدام للزمن يتحدد موقفه من الزمن كمكون بنيوي في النص أولاً، وكتقنية نصية عالية ثانياً، وكموقف وجودي للمبدع في مرحلة تاريخية محددة ثالثاً وأخيراً.

الهوامش والمراجع

١ - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط١/ ١٩٩٠ ص١١٤ .
٢ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط١/ ١٩٨٩ ص٦٩ .
٣ - تحليل الخطاب الروائي ص٨٩ . كذلك ورد في الكتاب الآخر لسعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط١/ ١٩٨٩ .
٤ - انفتاح النص الروائي ص٤١ .
٥ - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت ط١/ ١٩٩٠ ص٧٢ .
٦ - بنية الشكل الروائي ص١١٤ .
٧ - تحليل الخطاب الروائي ص٧٩ .
٨ - سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت ط١/ ١٩٨٥ ص٣٣ .
٩ - عبد الرحمن منيف، النهايات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط٢/ ١٩٩١ ص١١٧ .
١٠ - محمد عزام، الأسلوبية، وزارة الثقافة، دمشق ط١/ ١٩٨٩ .
١١ - مارتن هيدغر، مجلة العرب والفكر العالمي ع٤/ ١٩٨٨ ص٥٨ .
١٢ - مصطفى العقاد، نقلاً عن مقال لمالك المطلبي، مجلة العرب والفكر العالمي ع٤٠/ ١٩٨٦ ص٨١ .
١٣ - سيزا قاسم، نقلاً عن بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط١/ ١٩٩١ ص١٣٩ .
١٤ - تقنيات السرد الروائي ص٣٩ .

* * *

المؤثرات النفسية في شعر المرأة العربية

إبراهيم ونوس

قال لي احد المتذوقين للشعر العربي المبدعين أثناء حوار ممتع بيني وبينه عن شعر المرأة العربية في تاريخنا الأدبي:

– لا أذكر أنني قرأت هذين البيتين لليلى بنت وهب الباهلية ترثي اخاها فيهما:

(*) أديب وقاص من سورية، يكتب القصة القصيرة والمقالة. له عدد من الدراسات في الدوريات العربية والمحلية.

مهفهف الكشح والسربال منخرق   عنه القميص لسير الليل محتقرُ
لا يأمن الناس مُمساه، ومُصبحه   في كل فج. وإن لم يغزُ يُنتظرُ(١)

الا وشعرت بما كانت تشعر به تجاه أخيها، وأتساءل باستغراب بيني وبين نفسي قائلاً: «أي فارس كان هذا الرجل الذي ينتظره، ويحذره، ويتهيب غارته جميع سكان شبه جزيرة العرب في العصر العربي الذي سبق الاسلام؟»

وأضاف بعد تأمل قليل قائلاً:

- «أعرف أن هذه الشاعرة لم تكن في حالة وعي عند نظمها لهذين البيتين. وأعرف أيضاً أن كل كلمة. كل لفظة، وعبارة، وصورة شعرية. تنبعث ليس من خيالها الجامح فحسب. بل ومن قرارة نفسها. وأن ما أخرجته بهذه الصورة على لسانها. وطرحته بهذه العفوية أمام المتلقين. لم يكن الا الصورة الذاتية الخاصة التي كانت تعاني منها. وتقع دون ارادتها تحت سيطرتها، كانت في حالة غيبوبة ذهنية. مع حالة الجزع الذي يسيطر على كل شيء في داخلها. ومع أن ما أخرجته، يبدو لكل متأمل، متذوق أنه خارج حدود الواقع. أو أنه نوع من «العلو أو الاغراق، والافراط» على حد قول علماء الشعر العربي(٢). وأنه لا يوجد رجل من هذا النوع الذي تصفه في وفائها في هذا العالم. ولن يوجد أبداً. ومع هذا سوف يجد نفسه مرغماً على التأثر بما جاءت به الشاعرة في بيتها. سوف يجد نفسه مندفعاً تحت تأثير هذه الايحاءات المثيرة فيهما. يرسم صورة غريبة. ذات معالم مميزة جداً في نفسه لهذا الفارس» وما كان قول هذا الرجل المتذوق إلا نوعاً من قمة التذوق النفسي. وما أطلقته الشاعرة من ايحاءات من نفسها الجياشة بالانفعالات. فتلقاها هذا الرجل بذات النفح الذي خرجت منه.. «كل أدب. من شعر. ونثر. ولأية لغة من لغات العالم الحية. يتميز بسمات بيانية بلاغية خاصة. تبرز في بعضها طفرات، أو شذرات مرهفة من الايحاءات النفسية ذات التأثير، والشفافية، تبلغ شدتها، ودقتها، وقوتها، وفاعليتها تبعاً لذات الشاعر والكاتب الأديب المبدع الذي تبطن اعماقه،

وتجسمت في خيالاته، واخرجتها نوازعه النفسية شعراً للشاعر، ونثراً للناثر، يندفع الألق الابداعي بالكلمات، بالألفاظ بالعبارات بالصور، والرموز الموحية بتدفق، بحيوية، بسلاسة. بتكامل من أعماق النفس والخيال. من ابعاد وجدانية بعيدة الغور. تمنح النفوس الأخرى المتلقية. الذوات ذات النفح، ذات الدلالة، وذات الجنوح الخيالي، والبهجة الذاتية، وكأن الذوات المتلقية تشارك في عمليات الابداع»(٣).

المؤثرات النفسية لدى الشعراء العرب المبدعين:

لو أننا تتبعنا بالدراسة المنهجية هذه الظاهرة في الشعر العربي «المؤثرات النفسية لدى الشعراء العرب المبدعين» ومنهم الشاعرات العرب طبعاً- وفي كل عصر من عصور الشعر العربي. لوجدناها تبلغ مدى واسعاً جداً. ولوجدنا أنفسنا أمام محيط كبير، نحتاج حتى نعبره الى مراكب قوية، وبحارة اشداء، وزمن طويل، وما دراستنا المتواضعة هذه عن المؤثرات النفسية في شعر المرأة العربية حتى القرن الثالث الهجري الا مساهمة في فتح الطريق امام الاختصاصيين العرب، المؤهلين لمثل هذه الدراسات المهمة في تاريخ الشعر العربي(٤)، ان رصد هذه الظاهرة في الشعر العربي «ديوان العرب» يحتاج الى بحوث طويلة منهجة شاملة. وأعمال مستمرة دؤوبة واستقصاءات بعيدة المدى ليس في ديوان العرب فحسب، بل في دراسة شخصيات الشعراء العرب، وشاعراتهم، من وجهة نظر مدرسة «علم الطباع النفسية..»(٥) يقوم بها إختصاصيون من ذوي الخبرات العالية، والأذواق المرهفة، من الأدباء، وعلماء النفس الذين يتميزون بسعة الاطلاع، والعلم، والصبر، والرزانة، والتأمل، وحدة التذوق حتى يصلوا بمثل هذه الدراسات الممتعة الى أقصى مدى لها، ولكي يشقوا الطريق أمام الأجيال العربية القادمة كي تتفاعل مع مثل هذه الدراسات الفنية المعمقة، تنمي في مركباتهم النفسية الذاتية الميل أي حب لغتهم، وابناء امتهم، بحبهم لما أبدعه شعراؤها، وشاعراتها الملهمون، اضافة الى ما سوف تتركه هذه الدراسات من مؤثرات نفسية، وعاطفية رهيفة في كيانات المتلقين المتذوقين،

وتضفي على سلوكهم نوعاً من الشفافية، والتهذيب، وتؤثر على ردود افعالهم الانسانية تجاه الآخرين سواء كانوا من ابناء مجتمعاتهم، وامتهم؛ أو من ابناء المجتمعات، والقوميات الأخرى، وبذا تكون هذه الدراسات احدى العوامل الهامة التي تشارك في بناء المجتمعات القومية المثالية، وتقفز بها خطوات متقدمة باتجاه الحضارة ذات الطابع الانساني..

إن مثل هذه الدراسات التي تتناول بالاهتمام المطلق شعرنا العربي بجميع اتجاهاته، قديمه، وحديثه، وبكل فنونه، وتستخرج منه «دائرة معارف» -ان صح القول- تطلق عليها اسم «دائرة معارف الشعر العربي ذي المؤثرات النفسية» وتتواصل الى تفسير دقيق جديد متطور لهذا الشعر، وتحليلات شاملة لحالات شعرائه النفسية عند نظمهم له، وعندما تعطي هذه الدراسات صوراً جديدة لشخصيات الشعراء العرب الذي نظموه، وفي كافة حالاتهم النفسية، والوجدانية، وأوضاعهم الاجتماعية، والانسانية و«الطباعية» فلسوف تؤدي خدمات جليلة لتاريخ الشعر العربي، وشعرائه بشكل خاص، ومميز، وللمتذوقين، المتلقين من الأجيال العربية بشكل عام.. ومما لا شك فيه، بأن هذه الأهداف الجليلة إن تحققت في الزمن القريب القادم، سوف تؤدي بالدراسات الشعرية الفنية إلى أرفع مستوى. وتدفع الثقافة الشعرية العربية الى ابعد مدى تقدمي، وتقوي الصلة الذاتية بين أجيال الأمة العربية المعاصرة، والقادمة، وبين شعراء امتهم، وشعرها الذي هو ارقى فنونها الأدبية على الاطلاق، وارقى فنون الكلام عند العرب كأمة «شعرية» مميزة، ويقوى الصلة بين شعرائنا المعاصرين، والقادمين، وبين شعرائنا القدماء، والمتلقين من الأجيال العربية القادمة، ويمنح آداب، وثقافة لغتنا في هذا العصر، وفي المستقبل ميزات جديدة، متطورة، تتسم بالحيوية، والتدفق النفساني، وهذا كله، يؤدي الى تطوير كبير في مضامين مفردات لغتنا «النفسية» إن صح التعبير، ويغنيها، ويمدها بالاتساع في المعاني، والمباني، التي سوف تصب كلها في خلايا الوجدان العربي، وهي تصف ادق الارتعاشات النفسية في كيان الشعراء، وادق خلجاتها، وما يجول في

قراراتهم، وتتعمق في نفوس الناطقين بها، وتتفاعل في أذهانهم، وخيالاتهم، فيتوصلون إلى فهم اسرارها، واستيعاب خصوصيتها وذاتيتها، وقدراتها على تأدية ما يتطلبه الشعراء، والأدباء. والعلماء، والقراء المتلقون منها، دون شعور بالعجز أمامها، أو القصور التعبيري بها، أي لا يقف الشعراء والأدباء، والعلماء امام لغتهم محيرين، يبحثون عن الكلمة، أو العبارة التي يجب أن تؤدي المعنى الذي يدور في أذهانهم، فلا يعثرون عليها . .

المؤثرات النفسية في شعر المرأة العربية:

عندما نتصفح ديوان شعر المرأة العربية في عصور الشعر المختلفة حتى القرن الثالث الهجري، وهو ديوان صغير بالقياس إلى ديوان شعر الرجال. فلسوف نعثر على قصائد، ومقطعات في الرثاء، والغزل خاصة. تقع تحت هذه الظاهرة. وتنفحنا بهذا الدفق من العطاء النفسي الخالص الذي تمثل المرأة فيه الذروة لما تملك في كيانها من رهافة في الاحساس. ورقة في المشاعر، وحنين دافق في القلب، ولوعة حارة في الفؤاد، وعذوبة فياضة بالوجدان- قالت الخنساء ترثي اخاها صخراً:

وقائلة. والنعش قد فات خطوها لتدركه. يالهف نفسي على صخرِ
ألا ثكلت ام الذين غدواَ به الى القبر، ماذا يحملون الى القبرِ(٦)

هذه شاعرة، تنطلق في حالتها الابداعية من إحساساتها النفسية الحادة، حالة خروج تام عن الوعي، وعن ما يحيط بها «موت اخيها صخر» حالة لا وعي جديدة، اكثر حدة، اكثر استغراقاً في الواقع المأساوي تسببها الصورة النفسية التي تعلن بكل قسوة «صخر لم يعد حياً، صخر غدا جثة تحمل على اكتاف الرجال الى القبر، صخر الفارس الشجاع المقدام الذي كان يملأ قلبها حباً، ونفسها ثقة، واعجاباً، الفتى الماجد الكريم النبيل سوف يحمل جثة هامدة فوق اكتاف الرجال الى القبر. صخر صاحب المروءة، والقيم، والمثل. أهذا حقيقي؟ أم وهم؟ ومن هم هؤلاء الرجال الذين يحملون صخراً الى القبر؟ أوه، اخوته، اعمامه وابناء اعمامه. . ».

لو أن الشاعرة كانت في حالة وعي حقيقي، ولم تكن مع هذه الشفافية النفسية الوجدانية، التي تؤكد عليها بالقول الخفي: «محال ان يكون

مآل صخر القبر . محال . ». ولو أنها كانت مع وعيها لما دعت بالثكل على الذين حملوا نعش أخيها ليواروه التراب، كما يحدث لكل من يموت من بني البشر.

قدّ يقع المتلقي المبدع في التوق، في حالة تماثل حالة الشاعرة، حالة نفسية استغراقية فيجد نفسه، وهو يشعر بذات مشاعرها اثناء النظم، فيتساءل كما تساءلت، وهو تحت تأثير مؤثرات الشاعرة: «ويحهم . . ما ذا يحملون إلى القبر . . ؟».

قالت امرأة عربية من العصر العربي الذي سبق الاسلام، تصف ابنها، وهو يحتضر:

ما كان الا أن هجعتُ له ... ورمى. فأغفى مطلع الفجرِ
ورمى الكرى رأسي. ومال به ... رَمَسٌ. يساور منه كالسكر(٧)
اذ راعني صوتٌ هببت له ... وذُعرت منه أيما ذعْرِ
وإذا منيته تساوره ... قد كدَّحت في الوجه والنحْرِ(٨)
وإذا له علقٌ. وحشرجةٌ ... مما يجيش به من الصدْرِ
والموت يقبضه. ويبسطه ... كالثوب عند الطي. والنشْرِ
فدعا لأنصره. وكنت له ... من قبل ذلك حاضر النصْرِ
فعجزت عنه. وهي زاهقة ... بين الوريد. ومدفع السَّحْرِ
فمضى. وأي فتى فجعت به ... جلت مصيبته عن القدرِ
لو قيل تفديه. بذلت له ... مالي. وما جمعت من وفرِ(٩)

هذه المرأة تذوب من الداخل، تزوي، ترسم لنا حالتها الداخلية بالكلمات الحزينة، والكلمات تنبعث من صورها النفسية الأكثر حزناً، تراصفها، ترادفها، تحولها الى جمل، وعبارات وصفية غارقة في الكآبة، ونوازع النفس، تصبها دفقة بعد دفقة، وقطرة اثر قطرة، لتصبح ابياتاً من الشعر، موازنة، مموسقة، مقفاة. مشتعلة الحروف بالجزع، ملتهبة الألفاظ باليأس المرير، والقنوط، دون حدود . .

أغفى ابنها كما يغفو كل عشية، كما ينام كل ليلة بين احضانها، ونامت بجواره سعيدة، فجأة تهب من نومها على صوت غريب يصدر عن

ابنها، يعتريها خوف شديد، تصاب بالذعر، تشعل الشمعة. تلقي انظارها على وجهه، تحتضنه، تشعر أنه ينازع الموت. وقد ظهر طفح، وبثور فوق بشرة وجهه، ونحره، كان يحشرج، ويلفظ انفاسه الأخيرة..

الموت يقبض ابنها، ويبسطه كالثوب عندما يخلعه الانسان عن بدنه، ويطويه، وعندما ينشره بعد طيه ليرتديه، وهو يختنق، يفهق، ينازع الموت، ينظر اليها بعينين غائمتين جازعتين، يتلفظ بتمتمات الاستغاثة، وكأنه يقول بلهجة تقطع نياط القلوب: «أمي.. أمي انجديني..» وتزداد جزعاً. فلا سبيل لنجدته من الموت، لا تستطيع أن تفعل له شيئاً سوى أن تبادله بين لحظة، واخرى نظرة خاطفة لاهفة متعاطفة، وهي التي كانت تنجده في حياته كلما طلب منها النجدة، هذه المرة لن تستطيع أن تفعل له شيئاً، هي عاجزة، متوترة، متأزمة، متمزقة من الداخل، تراه، وهو يكابد آلام مصيره النهائي الذي سوف يكابده كل انسان على وجه البسيطة، لكن ليس كل انسان ابناً لها، تزهق روحه، ينتفض كريشة في جناح طائر بين ساعديها، ويموت..

تحدق إليه، وقد اصبح جثة هامدة. تتأمله بعينين ملؤهما الدمع، بقلب ملؤه الجزع بفؤاد ملؤه الأسى، ذهب دون رجعة، فجيعتها كبيرة كبيرة، تجل عن الوصف، تجل عن كل الحزن، وكل دموع، لم تستطع أن تقول الا ما تقوله كل امرأة في مثل حالتها: «لو أنه يُفدى بالمال لفديناه بكل ما نملك..».

هذه المرأة تقف على حافة الانفجار النفسي، تتراكم الكلمات في نفسها، تتزاحم العبارات، تكتظ، تتفاعل، وتنتظم في نهاية المطاف بهذه الطواعية ابياتاً شعرية، تخرج من ذات الشاعرة بذات الطريقة التي دخلت فيها مع اختلاف يسير. انها دخلت الفاظاً، وخرجت شعراً موسقاً مبدعاً في سماته المعبرة عن الحنان العارم، عن حالة ناظمته، جاءتها الألفاظ من تيارات النفس الملوعة، المحترقة، قطرة، قطرة، جرعة، جرعة، جرعة، فقدمتها لنا «للمتلقين» بذات الطريقة، نتناولها قطرة، قطرة، وجرعة،

جرعة بأنفسنا. فكان تأثيرها علينا بذات الزخم الحزين الذي خرجت منه، وربما يكون اشد في بعض الحالات..

هذه الأم الحزينة «الشاعرة» تتجدد فينا، في كل مرة نقرأ فيها قصيدتها هذه، نشعر، ونحن نتلقاها بذات الحزن الذي أخرجها، ظاهرة تلقي نفسية، وجدانية حادة، هذا هو الشعر، وهذه هي فاعلية الكلمة، اللفظة، العبارة بين الناظم المبدع، والمتلقي المبدع، ويبقى على المتلقين- علينا، أن نتذوق قصيدة هذه الأم الشاعرة حتى نهايتها أو على الأقل. الأبيات الثلاثة الأخيرة منها، ولسوف نجد أن درجة التأثير النفسي تتوجه نحو الهدوء، التأمل، كما هدأت نفس المرأة الشاعرة بعد التأمل العميق في قضية الانسان، حياته، وموته، تقول:

هذي سبيل الناس كلهم ... لابد سالكها على سفرِ
أو لا تراهم في ديارهم ... يتواقعون وهم على ذُعرِ
والموت يوردهم مواردهم ... قسراً. فقد ذُلّوا على قسرِ

انفاس المرأة تتهدج، تهدأ، تعزي نفسها لتوقف الجيشان المحتدم في داخلها، الموت طريق يعبره كل انسان في هذه الدنيا دون استثناء، بعض المخلوقات الانسانية تتقدم، وبعضها يتأخر، لكنهم جميعاً سوف يسلكون ذات الطريق، إنه قدر الانسان، ولا خيار له فيه..

يُدَفِّنِ بعضنا بعضاً، ويمشي ... أواخرنا على هام الأوالي(١٠)

المؤثرات النفسية في رثاء المرأة العربية:

رأينا في بداية هذه الدراسة نموذجين من رثاء المرأة العربية في شعر ليلى بنت وهب الباهلية وشعر الخنساء في رثائهما لأخويهما، وما حملتاه في شعرهما من مؤثرات نفسية الى المتلقين. وإذا كان اتفاقنا في المقدمة هو الأروع من شعر الرثاء العربي الأنثوي. فلا شك أننا سوف نعثر في ديوان المرأة العربية من شعر الرثاء خاصة، على ما هو رائع، بل ورائع جداً، كما سوف نرى، وله هذه القيمة الفنية الرفيعة الموحية ليس في تاريخ شعر الرثاء الانثوي فحسب، بل في تاريخ الشعر العربي بشكل عام.

في مبارزة طاحنة بين قائد الجيش العباسي «يزيد بن مزيد الشيباني» في

ايام الخليفة هارون الرشيد، والوليد بن طريف الشيباني[١١] الشاري الخارجي الذي كان رأس الخوارج في عصره عام ١٧٩هـ، قتل يزيد بن مزيد خصمه الوليد بن طريف على ضفاف نهر الخابور في الجزيرة، فقالت ليلى بنت طريف الشيبانية اخته ترثيه بقصيدتها الفائية ذات المطلع :

بتلّ نباثي رسم قبر كأنه ... على جبل فوق الجبال منيف

هذه القصيدة تعد ليس من اشهر القصائد في الشعر الرثائي الأنثوي العربي فحسب. بل من اشهر قصائد الرثاء في الشعر العربي كله . .

تسلك الشاعرة ذات الدرب الذي يسلكه شعراء الرثاء العربي، تبدأ أول ما تبدأ في وصف أخيها، هو جواد كريم، مقدام، لا يهاب الموت، وفارس لا يشق له غبار، ذو رأي مصيب حصيف، سريع الى تقديم المعروف، والنجدة لمن يطلبهما منه، تقف على قبره، تسلم عليه، وتشعر أن «الوليد» الذي يستقر على عمق ذراعين في قبره سوف يرد على سلامها، تطيل وقوفها، وتكرر تحيتها له، وما من مجيب . . ولو أن التربة التي ضمته قدرت ان تنطق، لقالت، لأعلنت بافتخار: «انني اضم بين جنبي رجلاً متفرداً، ليس له مثيل، رجل المهمات الجسام، لا ضعيف، ولا ابن ضعيف . . »

إن اخاها فتى، وليس ككل الفتيان، زاده التقى، وماله الرماح، والسيوف، والخيول الكريمة، هذه صورة تقليدية لما يقدم به كل شاعر رثاء عربي قصيدته، او شاعرة– وباختلافات يسيرة من حيث الشكل . .

بتلّ نباثي رسم قبر كأنه ... على جبل فوق الجبال منيف
تضمن جوداً حاتمياً ونائلاً ... وسورة مقدام ورأي حصيف
ألا قاتل الله الجثا كيف أضمرت ... فتى كان للمعروف غير عيوف[١٢]
فإلا تحيّيني دمنة هي دونه ... فقد طال تسليمي وطال وقوفي
وقد علمت أن لا ضعيفاً تضمنت ... اذا عظُم المرزى. ولا ابن ضعيف
فتى لا يلوم السيف حين يهزه ... على ما اختلى من معصم وصليف[١٣]
فتى لا يعد الزاد الا من التقى ... ولا المال الا من قنّا وسيوف
ولا الخيل الا كل جرداء شطبة ... وكل حصان باليدين غروف[١٤]

الى هنا، وكل ما جاء في هذه الأبيات مألوف في فن الرثاء العربي(١٥). ولكن الأمر يختلف فيما بعد هذه الأبيات -لنرى- ونسمع، ونتذوق:

فقدناك فقدان الربيع. وليتنا ... فديناك من ساداتنا بألوف
فياشجر الخابور مالك مورقاً ... كأنك لم تجزع عن ابن طريف
ألا بالقومي للنوائب والردى ... ودهر مُلحٌّ بالكرام عنيف
وللبدر من بين الكواكب إذ هوى ... وللشمس همت بعده بكسوف(١٥)

لا شك أن المتلقي الذي يملك الاطلاع المناسب على مفردات لغته، سوف يجد، بعد تأمل ذهني، نفسي قصير، أن الكلمات، الألفاظ، الغبارات في هذه الأبيات مطواعة، تأتي عفو الخاطر، على لسان الشاعرة، وهي محملة بإحساساتها النفسية، المؤثرات التي دفعتها للوجود، الانبعاث. وقدرة الشاعرة الذاتية على أن تعبر عن معاناتها بدقة تبلغ حدود الادهاش بالنسبة لنا، كمتلقين. وهذه ميزات الشعر ذي البواعث النفسية المحضة.»

«موت اخيها كموت الربيع، مع ما يعني موت الربيع للعرب. ومواشيهم. ومداد حياتهم»

«لو أنه يفدى بالرجال، لفديناه بالألوف من سادات قومنا «بكر بن وائل» ومن بينهم يزيد بن مزيد الشيباني قاتله»

«احساس نفسي لا واعٍ. يدفعها للتعجب. شجر الخابور لم يزل مورقاً. لم يحزن على أخيها، لم يجف، ويتساقط على الأرض دمعاً من الحزن..»

«الدهر دائماً يستأثر بالكرام، يستخدم اسلوبه العنيف ضدهم، ويقضي عليهم..»

«تعجب، كيف هوى البدر من بين الكواكب.. وعندما هوى لماذا لم تنكسف الشمس؟»

والقصيدة طويلة، تأخذ هذا المنحى بكل معانيها، ومبانيها، ومؤثراتها النفسية..

كان النضر بن الحارث بن علقمة بن كلدة بن عبد مناف بن عبد الدار،

إذا جلس رسول الله صلى الله عليه، وآله وسلم مجلساً. يدعو فيه الى الله تعالى. وتلا فيه القرآن. وحذر قريشاً مما أصاب الأمم الخالية، وقام، خلفه النضر هذا، فحدث قريشاً عن رستم السنديد، واسفنديار، وملوك فارس، وغيرهم، ثم يقول: «والله ما محمد بأحسن حديثاً مني. وما حديثه إلا اساطير الأولين اكتتبها، كما اكتتبتها. . فلما وقع النضر اسيراً في معركة بدر. فأمر النبي بقتله. فلما وصل نبأ موته الى ابنته قتيلة بنت النضر، وعرفت أنه قُتل «صبراً[١٦]» هاجت بلابلها، فقالت ترثيه بأبيات، مطلعها:

يا راكباً، إن الأثيل مظنةٌ ... من صبح خامسة. وأنت مُوَفَّقُ[١٧]

تخاطب اباها بهذا الفيض من الأسى، بهذا الدفق من الصور النفسية الحزينة التي تجود ذاتها بها، وتنبع من قرارتها قائلة:

ابلغ بها ميتاً بأنَّ تحيةً ... ما إن تزال بها النجائب تخفقُ
مني عليك وعبرةً مسفوحةً ... جادت. بواكفها، واخرى تخنقُ
هل يسمعن النضر إن ناديتُه ... بل، كيف يسمعُ مَيّتٌ أو ينطقُ

لنسمع، ونتذوق بأنفسنا، وكياننا، وخيالاتنا، الشاعرة ترسل تحيتها الحزينة الى ابيها الميت، تحية تجعل حتى النجائب، الأبل التي تحملها تخفق، تضطرب من الحزن، ومع يقينها أن الميت لن يستطيع أن يتبلغ التحية، فهي ترسلها، وبهذا التوجد الذي يترافق بالدموع التي تنهمر من عينيها كالغيث، عبرات متلاحقة تكاد تختنق ببعضها من تتابع الغصات، و الحشرجات، وابوها لن يسمع نداءها، ولن يجيب على تحيتها. هيهات، أن يسمع الميت، أو يتكلم!!

الشاعرة، دون وعي منها، دون ارادة، تشق صدورنا بهذه الصور الحزينة، لتستخرج منها اللوعة، والحزن، والاحساس الدافق بالمشاركة الوجدانية، والتعاطف الحميم معها، وفي حالات التلقي الحاد، ربما بعضنا يسفح عبرة كما سفحت الكثير منها على أبيها، على الرغم من معرفتنا اليقينية، أن هذا الرجل كان من أعدى اعداء النبي محمد صلى الله عليه وآله وسلم، والاسلام، والمسلمين، وأنه لم ينل غير ما يستحقه. فإننا نشاركها احزانها، وجزعها على أبيها. .

وهي في حدة لوعتها، وتوجدها، لا تنسى أن تعلن الحقيقة. أن محمداً صلى الله عليه وآله، وسلم لم يكن مخطئاً في قتله.. ولكن.. كان بإمكانه - وهو الماجد الكريم العريق في الأصالة- أن يمن. ويعفو. تقول:

أمحمدٌ، ياخير صنو كريمة ... في قومها، والفحل، فحلٌ مُعرقُ
ما كان ضرك لو مننتَ وربما ... مَنَّ الفتى، وهو المغيظ المحنقُ
فالنضر أقرب من أسرتَ قرابةً ... وأحقُّهم إن كان عَتْقٌ يُعتَقُ
لو كنتَ قابِلَ فِدية لِفديته ... بأعز ما يفدى به من يُنْفَقُ(١٨)

كيف نتخيل صورة هذه الفتاة الرائعة التي تصف قاتل أبيها بهذه الصورة؟ كيف تصفه بما هو فيه؟ وكيف ترسم صورته في نفسها، هذه الصورة الرائعة نقلتها الى نفس سيدنا محمد صلى الله عليه، وآله وسلم. ووجدانه، فتلقاها كما كل عربي متذوق للشعر، بهذه الإلفة الرائعة، للشاعرة صفية الباهلية:

عشنا جميعاً كغصني بانة سمقا ... حيناً على خيرِ ما تُنمى له الشجرُ
حتى اذا قيل: قد طالت فروعُهما ... وطاب قِنواهما، واستنضر الثمر(٢١)
أخنى على واحد ريبُ الزمان وما ... يبقي الزمانُ على شيءٍ ولا يذر(٢٢)
فاذهب حميداً عَلى ما كان من أثرٍ ... فقد ذهبتَ، وانت السمعُ والبصرُ
وما رأيتك في قومٍ أُسرُّ بهم ... الا وأنت الذي في القوم تُشتَهرُ
كنا كأنجم ليلٍ بيننا قمرٌ ... يجلو الدجى، فهوى من بيننا القمر(٢٣)

المؤثرات النفسية في غزل المرأة العربية:

لم يهتم الرواة العرب كثيراً بشعر المرأة الغزلي في كافة عصور الشعر العربي القديمة. باستثناء الاندلس في القرنين الرابع، والخامس الهجري، وعلى الرغم من قلة ما جاء الرواة به من شعر المرأة العربية الغزلي، فإنه فيه مقطعات تنم عن عراقة في نظمه، وإن كنا لا نعرف عن شاعراته الكثير سوى الاسم والنسبة للقبيلة. مثل «ام الضحاك المحاربية» و«ضاحية الهلالية» و«سعدى الأسدية» أما شاعرات الفنون الشعرية الأخرى كالرثاء. والفخر. والمدح، فترد اسماؤهن كاملة مثل: «صفية بنت ثعلبة الشيبانية» و«جليلة بنت مرة» البكرية. و«سلمى بنت المهلهل. عدي بن ربيعة». وهكذا..

أم الضحاك المحاربية -هكذا ورد اسمها- شاعرة غزل بالدرجة الأولى، فكل المقطعات الشعرية التي جاء بها الرواة منسوبة الى هذه الشاعرة غزلية، ونستدل من شعرها أنها حبت رجلاً يدعى «عطية» حباً جنونياً من قبيلة «الضباب». وأنها تزوجته بعد معاناة طويلة، ولأسباب لا نعرف عنها شيئاً، طلقها، ومع أنه تخلى عنها، وطلقها، فقد ظلت تحبه، وتحن إليه، وتذكره في شعرها، حتى وقعت في حب رجل آخر يدعى «المغيرة». وأخذت تشبب به في شعرها، فلامها قومها، فلم ترعوي. يدل على هذا قولها تخاطب «المغيرة» حبيبها الثاني:

ألم تر أهلي، ياقفير كأنما	*يقيئون باللؤماء فيك الغنائما*
ولو أن اهلي يعلمون تميمة	*من الحب تشفي، قلدوني التمائما*

في أبيات غزلية أخرى تروي الشاعرة حكاية قصيرة، أحبت المرأة رجلاً، وتزوجته، لم تدم عشرتهما طويلاً، تخلى عنها بالطلاق. ومع هذا ظلت تحبه، ظلت صورته تراود خيالها، وتهيج ذكريات ايامهما معاً. ولما يئست من عودته اليها، سألت بعض الذين احبوا، وعانوا ما عانت منه، وشفوا، فقالوا لها: «إن شفاء الحب القديم، لا يتم الا بالوقوع بحب جديد، استجابت لنصحهم، سعت الى حب جديد. ووجدته في حب رجل آخر، وهكذا شفيت من حبها الأول:

سألت المحبين الذين تحملوا	*تباريح هذا الحب في سالف الدهر*
فقلت لهم: ما يذهب الحب بعدما	*تبوأ ما بين الجوانح، والصدر*
فقالوا: شفاء الحب، حب يزيله	*من آخر. أو نأي طويل على هجر*
أو اليأس، حتى تذهل النفس بعدما	*رجت طمعاً، واليأس عون على الصبر*

عبارات هذه الأبيات -كما نحس بها- ذات نفح ذاتي انثوي مميز، معاني متناسقة متألفة، تخرج من اشراقات الشاعرة النفسية، والخيالية الإلهامية بسلاسة. وعذوبة تخرج بتلاقح النفس الحميمي مع العاطفة، بتلاقح الذهن المرتعش بالخيالات مع الأفكار. اللغة، الالفاظ، العبارات توافيها بالدلالات الوجدانية، تعطي، تمنح، والخيال المبدع يلائم بين البيان والالهام، ليجعل منهما صورة شعرية واحدة، متكاملة..

هذه الأبيات ذات الايحاءات النفسية الرائعة، تمد نفوسنا بالدفء وقلوبنا بالمتعة، حتى ليخيل لكل متلق مبدع منا، أن ألفاظ اللغة، عباراتها، تراكيبها هي مادة النفس، والعقل بأن معاً، اللغة بكل ما فيها تملك السطوة، والقوة، تملك النفوس، وتوجه الخيالات نحو أهدافها، في الابداع، والتجلي، وتنطلق الألسنة بما هو ابدع، واروع، وبكل هذا التناغم، والجمال، والانسجام.

أم الضحاك، ليست امرأة ككل النساء، يعتريها اليأس، والألم بعد أن تفشل في حبها الأول، بل تسعى لتخلص نفسها من ازمتها العاطفية، انها ترغب في الحب في هذه الحياة، وتعيش للحب وحده. ولا تجد السعادة الا فيه، ومن كانت هذه صفاتها، وسماتها، فهي لابد سوف تجد مبرراً لإقناع نفسها بالوقوع بالحب من جديد. لذا، فقد استجابت لنصائح المحبين المدنفين الذين عانوا مثلها من سطوة الحب على قلوبهم، وأنفسهم، قالوا لها: «إن شفاء الحب، حب جديد يزيله.» ففعلت، وأحبت رجلاً آخر -كما ذكرنا من قبل- وأغرقت نفسها في حبها الجديد. وهذا الحب هو الذي جعلها تقول:

أرى الحب لا يفنى، ولم يفنه الألى ... أحبوا. وقد كانوا على سالف الدهرِ
وكلهمُ قد خاله في فؤاده ... بأجمعه، يحكون ذلك في الشعرِ
وما الحب إلا سمع اذن ونظرة ... وحنةُ قلب عن حديث، وعن ذكرِ
ولو كان شيء غيره غنى الهوى ... وأبلاه من بهوى. ولو كان من صخر(٢٤)

وهذه الأبيات بما فيها من مضمون نفسي. تبثه ذاتية مرهفة ذات خصوصية مميزة، لها هذا النفح الذي نحسه، وهو يداعب احساساتنا، ومشاعرنا، ويجعلنا نصدق ما فعلته. وما لجأت اليه لتملأ هذا الفراغ الداخلي الذي يشغل وجودها، وكيانها، الحب، أن تظل على ارتباط به، إن لم تفعل فقدت كل علاقة لها في هذه الحياة..

أم حمادة الهمذانية:

أم حمادة الهمذانية -هكذا اورد الرواة اسمها- من قبيلة همذان المعرقة في اللغة، والشعر والبلاغة، شاعرة غزل من عصر صدر الاسلام،

اورد الرواة لها مقطوعتين في الغزل، من يتأملهما، ممن عنده اطلاع اولي على علوم الشعر العربي، سوف يجد في ناظمتهما موهبة شعرية كاملة، مما يؤكد له، أن هذه الشاعرة قد نظمت الشعر الكثير، لكن العرب على عادتهم في طمس معالم الشعر الغزلي الأنثوي، لم يرووا لها غير هاتين المقطوعتين اللتين تشكل كل واحدة منهما ثلاثة ابيات. وهذه الأبيات في كل مقطوعة مستوفية شروط المبنى، والمعنى، والفكرة. الأولى منها قولها:

دار الهوى بعباد الله كلهم ... حتى اذا مر بي من بينهم وقفا
إني لأعجب من قلب يكلفكم ... وما يرى منكم براً، ولا لطفا
لولا شقاوة جدّي ما عرفتكمُ ... إن الشقي الذي يشقى اذا عرفا

المعاني التي تبثها الشاعرة الى متلقيها في ابياتها هادئة، دقيقة، شفافة، ومع تذوقنا لها، نشعر أنها تتسلل إلى نفوسنا ببطء، ومتعة. فنرى كيف انها تصور الهوى، هو اشبه بالطيف، اشبه بالنسمة العابرة، تدور. تدور. تلفح كل وجه تصادفه. وعندما عبرت. ودون خلق الله، وقفت عليها، تلبستها، لم تتركها ابداً. يراودها العجب من قلبها، كيف يحب من لا يجد عندهم أية استجابة، كيف يتهالك على من يحبهم، وهم لا عين ترى، ولا أذن تسمع، ولا قلب يحن..

الشاعرة بهذه الرؤية المتشائمة. بأن حظها السيء هو الذي ساقها إلى هذا الحب، ومن يكن حظه بهذا السوء يشك حتى بمن يحبه، ويقدم له كل ما يملك من عاطفة، ووجد إن بين كل لفظة، وعبارة، ومعنى لمحات موحية من الأسف، والحزن، والأسى، أليست هذه الصور التي تقدمها لنا قادرة على أن تدفعنا أن نشاركها اسفها، وحزنها، واساها؟

المقطوعة الثانية، أمتع، وأعمق، واروع، واكثر تأثيراً في النفوس:

شكوتُ اليها الحبَّ، قالت كذبتني ... ألستُ أرى الأجلاد منك كواسيا
رويدك حتى يبتلي الشوقُ والهوى ... عظامَك حتى يرتجعن بواديا
ويأخذك الوسواسُ من لوعة الهوى ... وتخرس حتى لا تجيب المناديا(٢٥)

الشاعرة تشكو الى واحدة من أترابها الحب الذي تعاني منه، فتتطلع إلى هيئتها، وشخصها، وبدنها، فترى العافية بادية عليها، فتقول لها: «أنت

لا تحبين، ولا تعشقين، تمهلي حتى اذا تمكن الحب منك بكل قسوته سوف ترين ما يحدث لك. سوف لن تشعري بعده بمذاق طعامك، او شرابك فتقلعين عنه الا ما يقوم اودك، ولسوف تمضين ايامك تفكراً ولياليك ارقاً، وتواجداً، تنحلين حتى لتبدو عظامك من خلال جلدك، وتهومين مع خيالاتك، حتى لا تشعرين بمن حولك من لوعة الهوى، وتتعطل حواسك كلها، حتى لو ان احداً ناداك باسمك لن تسمعيه، ولن تجيبيه..

يخيل لنا أنها لم تسأل احداً عما يفعل الحب بالانسان، وإنما وجهت السؤال إلى نفسها. وهي نفسها أجابت عليه. وهل هناك اروع، وابدع من هذه الإجابة؟ وهل هناك امتع من الآثار النفسية التي يتركها سؤالها، وجوابها على المتلقين؟

سُعدى الاسدية، حكايتها غريبة، مثيرة ككل حكايات الحب في التاريخ العربي التي تنتهي بمأساة، فتاة احبت ابن عمها، واحبها، فلما جاء يطلبها من ابيها للزواج، رفض الموافقة على طلبه بعد أن اشتهرا بحبهما، ومن عادة العرب اذا اشتهر حب فتى وفتاة أن يفرقوا بينهما خوف العار، وجاء اباها رجل آخر يطلب يد ابنته، فوافق على ذلك، فاعتزلت الفتاة الناس، وعافت الطعام، والشراب، واشرفت على الهلاك، فأرسل لها ابن عمها رسالة يشكو لها فيها حاله، وحبه، ووجده، ويتهمها بأنها هي السبب فيما حدث لهما، فهاج بها الوجد، وبرح بها الحزن، وسيطر عليها اليأس، وعلمت انها ميتة لا محالة، فأجابت ابن عمها على رسالته بهذه الأبيات:

حبيبي، لا تعجل لتفهم حُجتي ... كفاني ما بي من بلاء، ومن جَهد
ومن عبرات تعتريني وزفرة ... تكاد لها نفسي تسيل من الوجد
غَلبتَ على نفسي جهاراً ولم أُطِقْ ... خلافاً على أهلي بهزل، ولا جد
ولن يمنعوني أن اموت بزعمهم ... غداً خوفَ هذا العارف جدَث وحدي
فلا تنس أن تأتي هناك، فتلتمس ... مكاني، فتشكو ما تحملت من جَهد(٢٦)

ويقول الرواة أن ابن عمها جاءها إلى المكان الذي حددته له متأخراً، فوجدها ميتة، فاحتملها بين ساعديه الى شعب بذرى جبل قريب من حيهما، وضمها الى صدره، وظل ملتزماً لها حتى مات، وصادف بعد يوم

أو اكثر مرور بعض الرعيان، فوجدهما، واعلم عنهما، فجاء ذووهما، ودفناهما في قبر واحد في المكان الذي وجدا فيه . .

وهذه الأبيات، وإن لم تكن من «فن الغزل الطبيعي»(٢٧) الصريح، فهي تقترب منه، وتعبر عنه، وهي فيما تحتويه من سمات مأساوية، ترسم لنا الحب اليائس بكل قسوته.

خاتمـــــة:

شعر المرأة -في الرثاء والغزل خاصة- من أية أمة كانت، وفي أية لغة من لغات العالم، وليس لدى الأمة العربية وحدها، أو لغتها، نسيج ذاتي، مبعثه ارتعاشات القلب، ونبضات العواطف الملتهبة، وشفافية الخيالات المؤججة بجمر تداعي الحزن، أو الوجد، منبعه ماء الوجدان النمير الذي يشق صخور النفس، ويجري غدقاً، يروي الأسى، ويسقي اللوعة، يغرق الأعماق بالدموع الغزيرة التي تحاول أن تغسل صدأ القلوب، والنفوس، والأذهان دونما فائدة.

المرأة في شعر الحب «الغزل» وشعر الحزن «الرثاء» تمنحنا نفسها، كيانها، وجودها، نقف مبهورين أمام اللفظة، والعبارة، والصورة الشعرية، نتأمل بإحساساتنا النفسية ما تحمله العبارة، والصورة الشعرية، لتنتهي بنا الى ذات الفاعلية الباطنية في داخلنا. .»

«أجل. الانسان بحاجة الى أن يلفظ نفسه، ويكتب نفسه، ويسمع نفسه، وقد ادرك الفكر العربي هذه الحقيقة، أي هذه الحاجة الى أن يكون الواحد اثنين، فجاءت كلمة إنسان في لغتنا مثنى، لا مفرداً، إذ هي مجموع «أنس» مرتين، والحق يقال، أن هذه التسمية تحمل فيها ضرورة الانسان أن يكون اثنين، ليصير واحداً كاملاً . .»(٢٨)

قالت فاطمة بنت محمد عليهما السلام. ترثي اباها:

ماذا على من شم تربة أحمد ... أن لا يشم مدى الزمان غواليا
صبّت عليّ مصائبٌ، لو أنها ... صُبت على الأيام. عُدنَ لياليا(٢٩)

هذا قول يأسر النفس، وقد يوازيه، أو يقاربه قول ضاحية الهلالية في الغزل:

وإني لأنوي القصد ثم يصدني ... عن القصد ميلاتُ الهوى فأميلُ
وما وجدُ مسجونٍ بصنعاء موثقٍ ... بساقيه من حبس الأمير كبُولُ
وما ليل مولىً مُسْلمٍ بجريرةٍ ... له بعدَ ما نام العيون عويلُ
بأكثر مني لوعةً يوم راعني ... فِراق حبيبٍ ما إليه وصول(٣٠)

الهوامش

(١)- لم أعثر على مرجع لهذين البيتين. وليسا في ديوان شاعرات العرب لبشير يَمُّوت. المطبعة الأهلية. بيروت ١٩٣٤. وان قال من رواهما: أنه قرأهما في احد اجزاء معجم الادباء لياقوت الحموي.

(٢)- عن الغلو، والاغراق، والافراط، انظر كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني. دار المعرفة بيروت ج٢ ص٦٠ وما بعدها.

(٣)- من مقدمة كتاب مخطوط لي بعنوان «المؤثرات النفسية في الشعر العربي».

(٤)- كتبت دراسة مختصرة بعنوان «المؤثرات النفسية في الشعر العربي» سوف تنشرها مجلة نهج الاسلام. التي تصدر كل ثلاثة اشهر عن وزارة الأوقاف في دمشق.

(٥)- هناك دراسات هامة قامت بها هذه المدرسة لعشرات من شخصيات التاريخ العسكرية، والأدبية والفنية، ولدي كتاب صادر عن ادارة التوجيه المعنوي للجيش العربي السوري بعنوان «علم الطباع» دون ذكر المؤلفين أو المترجمين، عام ١٩٦٩، وفيه تطبيقات مهمة لعديد من الشخصيات القيادية، والأدبية، والعلمية في التاريخ الانساني، وفيه دراسة منهجية عن الشعراء العرب: ابي الطيب المتنبي، أبي نواس، ابن الرومي، ابي العلاء المعري..»

(٦)- ديوان الخنساء، دار الفكر بيروت ص٥٥.

(٧)- الرِّمس: الصوت الخفي، تعني به الشاعرة صوت حشرجة الموت التي تنبعث عن ابنها.

(٨)- كدّحت: هي من الكدوح، وهي البثور التي تظهر في بدن الانسان.

(٩)- ديوان شاعرات العرب. لبشير يموت. المكتبة الأهلية في بيروت ومطبعتها ١٩٣٤ ص١٠٧-١٠٨.

(١٠)- ديوان ابي الطيب المتنبي، دار المعارف مصر ١٩٥٧ ج٣ ص١٨.

(١١)- يعد الوليد بن طريف الشيباني من اشهر الشخصيات القيادية الخارجية، والتي هددت وجود الدولة العباسية ذاتها.

(١٢)– نعتقد أن هناك انفصالاً واضحاً بين البيتين الأولين، والبيت الثالث، مما يتأكد لنا: أن هناك بيتاً أو أكثر مفقوداً بينهما.
(١٣)– الصليف: القوي، الصلب.
(١٤)– فرس شطبة: طويلة، غروف.
(١،٥)– على سبيل المثال: انظر قصيدة متمم بن نويرة التي يرثي فيها اخاه مالكاً ذات المطلع:
أبى الصبر آيات أراها وانني أرى كل حبل بعد حبلك اقطعا
وأبي تمام التي يرثي فيها محمد بن حميد الطوسي ذات المطلع:
كذا فليجل الخطب، وليفدح الأمر فليس لعين لم يفض ماؤها عـذر
وقصيدة ابن الرومي في رثاء ابنه الأوسط:
بكاؤكما يشفي، وإن كان لا يجدي فجودا، فقد أودى نظيركما عندي
(١٥)– مكرر: شاعرات العرب، مرجع سابق ص١٥٩ – ١٦٠.
(١٦)– اي شدت يداه ورجلاه بعد الأسر، وضُرب عنقه.
(١٧)– الأثيل: موضع قريب من المدينة المنورة.
(١٨)– شاعرات العرب ص١٣٤.
(١٩)– شاعرات العرب ص١٣٤.
(٢٠)– سيرة ابن هشام. دار المعرفة، بيروت– لبنان. ج٢، ص٢٨٥.
(٢١)– القنوان: القنو: العذق من النخلة الذي يحمل الرطب «التمر».
(٢٢)– أخنى: اهلك، اخنى الدهر عليهم، أهلكهم.
(٢٣)– شاعرات العرب ص٩٨.
(٢٤)– شاعرات العرب ص٦٤ – ٦٥
(٢٥)– شاعرات العرب ص١٩٠.
(٢٦)– شاعرات العرب ص٩١.
(٢٧)– مع اتساع فن الغزل في العصر الأموي، أصبح له ثلاث مدارس، الأولى: مدرسة الغزل الطبيعي، وأصحابها الشعراء الذين أحبوا امرأة واحدة في حياتهم، وتغزلوا بها، امثال قيس بن الملوح، وجميل بثنية، وابن الدمينة، وامثالهم، والمدرسة الثانية المدرسة الحضرية التي نشأت في مكة، والمدينة، والطائف، والبصرة، والكوفة، وغيرها. وشعراؤها يتغزلون في كل امرأة جميلة تقع أبصارهم عليها، كعمر بن أبي ربيعة، ووضاح اليمن، وامثالهما، والمدرسة الثالثة، مدرسة الغزل الصناعي، واصحابها الشعراء الذين يتغزلون بامرأة يصنعونها في خيالاتهم، ويصفوها في مقدمات قصائدهم، وشعراؤها، أمثال جرير، والفرزدق، والأخطل.
(٢٨)– كتاب فلسفة اللغة للدكتور كما يوسف الحاج دار النشر للجامعيين عام ١٩٥٦ ص٧٩.
(٢٩)– شاعرات العرب ص١٦٦.
(٣٠)– شاعرات العرب ص٧٢.

* * *

«المفضليات»

هيفاء رزق

عنايتي بالشعر، واهتمامي بنقده لاستخراج الكلمة النيرة الجميلة وايقاظها كي تحلق مرفرفة في حقول المتذوقين جعلتني أتابع باستمرار كتب المختارات العربية بكامل ألوانها ابتداء من المفضليات الى كتب الحماسة وغيرها ففي هذه المؤلفات الممتعة يكمن الحس النقدي والعمل الدؤوب، والاتقان ولاعجب في ذلك فأصحابها تميزوا بالموهبة التي شحذت بالدراسة والعمل والاطلاع.

• هيفاء رزق: باحثة وأديبة من سورية، لها عدد من الأبحاث والدراسات في الدوريات العربية.

ويعتبر كتاب المفضليات أول كتاب عني باختيار الشعر وتقديمه للمتذوقين والمتأدبين. وفي تعّريف كتاب المفضليات تركت الأمر للمقدمة التي لخصها المؤلف بقوله:

«نستطيع أن نقول إن هذه المجموعة الشعرية العظيمة نعني المفضليات أقدم مجموعة صنعت في اختيار الشعر العربي، ولانعلم أحداً قبل المفضل الضبّي أقدم على أن يصنع للناس اختياراً من الشعر اذ كان جل هم الرواة أن يقتنصوا هذه الثروة التي وصلت اليهم، وأن يتلقفها أحدهم عن الآخر حريصاً عليها، ضنيناً بها، ولم يؤثر عنهم شيء من الاختيار إلا ما يروى من تنازعهم على أفخر بيت للعرب وأهجاه وأغزله، ومن مجادلتهم في أشعر الشعراء وأجودهم قولاً، وإلا مايروى من اختيار العرب في جاهليتهم للقصائد والمعلقات».

وقد ظهر بعدها من كتب الاختيار الأصمعيات لأبي سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي، وجمهرة أشعار العرب لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، ومختارات شعراء العرب لأبي السعادات ابن الشجري ومن كتب اختيار الشعر ضرب آخر بدأه أبو تمام بديوان الحماسة جرى فيه على تبويب معاني الاختيار وحذا حذوه البحتري والخالديان وابن الشجري وأبو هلال العسكري والأعلم السنتمري في حماساتهم. وأبو هلال العسكري في ديوان المعاني وغيرهم كثير».

نخرج من ذلك الى أن المفضل الضبي من المتذوقين الذين طوروا النقد وأخرجوه من دائرة الأحكام الضيقة التي تقوم على اطلاق العبارات الموجزة والجمل القصيرة الى دائرة أرحب تقوم على إفراد كتاب كامل فيه اختيار لروائع القصائد، وبهذا أصبح النقد عملية فنية يدخل فيها الذوق والعمل.

صانع هذه المجموعة هو المفضل الضبي. «وهو المفضل ابن محمد بن يعلى بن عامر بن سالم الضبي الكوفي اللغوي كان علامة راوية للأخبار والآداب وأيام العرب موثقاً في روايته.وكان أحد القراء الذين أخذوا عن عاصم، سمع سماك بن مرة وأبا اسحق السبعي، وعاصم بن أبي النجود

ومجاهد بن رومي والأعمش وغيرهم، وروى عنه أبو زكريا يحيى بن زياد والفراء وعلي بن حمزة الكسائي وأبو كامل الجحدري وأبو عبد الله محمد بن زياد بن الاعرابي وجده يعلى بن عامر كان على خراج الري وهمدان والماهين قدم المفضل بغداد في أيام هارون الرشيد وقدم البصرة أيضاً. قال محمد بن سلام الجمحي في طبقات الشعراء: «واعلم من ورد علينا من غير أهل البصرة المفضل بن محمد الضبي الكوفي» وليس هناك خبر عن تاريخ مولده ولكن شيوخه الذين سمع منهم كانت وفاتهم بين سنتي «١٣٢-١٤٨» وتعرف أن المفضل كان قد خرج مع ابراهيم بن عبد الله بن حسن كما تقدم وأسر المفضل في الوقعة وكانت سنة ١٤٥هـ فالظن أنه ولد في العشر الأول من القرن الثاني، وأما تاريخ وفاته فان كل الذين ترجموا له مابين مسهب وموجز سكتوا عنه إلا ثلاثة الحافظ الذهبي في تاريخ الاسلام وميزان الاعتدال، والحافظ ابن الجوزي في طبقات القراء وابن تغري بردي في النجوم الزاهرة أرجه الأولان سنة ١٦٨هـ والثالث في سنة ١٧١هـ. وكلاهما خطأ فيما يرى أما أولاً فان أخبار ورود المفضل بغداد في أيام الرشيد وما نقل من قصص في ذلك ومناظرات وأسئلة كثرت لايكاد يشك فيها والرشيد ولي الخلافة سنة ١٧٠، وأما ثانياً فان صاحب النجوم لم يذكر سنده فيما أرخ عن أحد من المؤرخين، ومايظن إلا أنه أراد أن يقرب تاريخ وفاته الى مابعد ولاية الرشيد. وأما ثالثاً فان أبا جعفر الطبري يذكر في تاريخه شيئاً يسنده اليه يتعلق بخروج يحيى بن عبد الله بن حسن الطبري (١٠ - ٥٥) وتاريخ هذا الخروج سنة ١٧٦هـ ومن عجب أن القفطي يسهب في ترجمته في إنباء الرواة ويعد تصنيف كتاب مفرد في أخباره ثم لايذكر تاريخ وفاته، وأن التواريخ التي صنفت على السنين كتاريخي ابن الأثير وابن كثير وشذرات الذهب لم تترجم له أصلاً والذي نراه أقرب الى مابين أيدينا من نصوص أن يكون تاريخ وفاته سنة ١٧٨هـ وأن كلمة سبعين بالكتابة صحفت على بعض القارئين أو الناسخين فجعلت ستين وأن يكون ابن الجوزي نقل من أحد كتابي الذهبي».

ولدى قراءتي ومتابعتي فصول المفضليات أعجبت بانتقاء المفضل الذي يدل على احساس سليم وموهبة حقيقية اضافة الى سعة الاطلاع والمتابعة المستمرة .

ففي اختياره ذوق ملموس، ونظرة ثاقبة فحين يختار للمثقب العبدي يعطينا فكرة واضحة عنه وسبب تسميته ثم يأتي بأبيات من القصيدة مع شرح لها :

أفاطم قبل بينك متعيني ومنعك ماأردت كأن تبيني
فلاتعدي مواعد كاذبات تمر بها رياح الصيف دوني
لمن ظعن تطالع من ضبيب فما خرجت من الوادي لحين
أرين محاسناً وكنّ أخرى من الأجياد والبشر المصون

ولم يكتف بهذه القصيدة للمثقب العبدي بل يأتي بقصيدة أخرى للشاعر نفسه لكنها في غرض آخر هو غرض الفخر لأن براعة الشاعر تتفاوت بين غرض وآخر وقد تتجلى بارزة في جميع الأغراض . ومن أبيات المثقب في الفخر هذا البيت :

أنا بيتي من معالي الذرى ولي الهامة والفرع الأشم

وحين يقدم قصيدة عبد يغوث بن وقاص الحارثي يسمعنا شعراً بلغ الذروة في عفويته وصدقه ورقة أسلوبه :

ألا لاتلوماني كفى اللوم مابيا ومالكما في اللوم خير ولاليا
ألم تعلما أن الملامة نفعها قليل ومالومي أخي من شماليا
فياراكباً إما عرضت فبلغن ندامايَ من نجران ألا تلاقيا
أحقا عباد الله أن لست سامعاً نشيد الرعاء المغربين المتاليا

وحين يقدم قصيدة ذي الاصبع العدواني يسمعنا شعراً صادقاً في أسلوب قصصي عذب يتخلله فخر عفوي يدخل أعماق القلب :

لي ابن عم على ماكان من خلق مختلفان فأقليه ويقليني
ياعمرو إن لاتدع لومي ومنقصتي أضربك حتى تقول الهامة اسقوني
لاه ابن عمك لاأفضلت في حسب عني ولا أنت دياني فتخذوني

ولاتقوت عيالي يوم مسغبة ولابنفسك في العزاء تكفيني
إني لعمرك مابابي بذي غلق على الصديق ولاخيري بمنون

فاذا تركنا هذه القصائد، وولجنا باب متمم بن نويره في الرثاء، رثاء أخيه ترقرقت أبياته وانسابت بعفوية تقطر الدموع من حروفها وتنسكب بغزارة:

سقى الله أرضاً حلها قبر مالك ذهاب الغوادي المدجنات بأروعا
وآثر سيل الواديين بديمة ترشح وسمياً من النبت طروعا
فو الله ماأسقي البلاد لحبها ولكنني أسقي الحبيب المودعا

وفي قصيدة أخرى تهطل حروفها دموعاً يقول:

أرقت ونام الأخلياء وهاجني مع الليل هم في الفؤاد وجيع
وهيج لي حزناً تذكر مالك فما نمت إلا والفؤاد مروع
اذا عبرة وزعتها بعد عبرة أبت واستهلت عبرة ودموع

والشعر الرثائي الذي يختاره يعد ذروة في الابداع والابتكار متسماً بالصدق صدق التجربة التي ينهمر منها كلمات وألفاظ وشحت باللوعة والحرقة والأسى، لنستمع الى هذه القصيدة الرائعة التي انتقاها لأبي ذؤيب الهذلي في رثاء أولاده:

أمن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع
قالت أميمة مالجسمك شاحباً منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع
أم مالجسمك لايلائم مضجعاً إلا أقض عليك ذاك المضجع
فأجبتها أما لجسمي أنه أودى بني من البلاد فودعوا
ولقد حرصت بأن أدافع عنهم فاذا المنية أقبلت لاتدفع
واذا المنية أنشب أظفارها ألفيت كل تميمة لاتنفع
وتجلدي للشامتين أريهم أني لريب الدهر لاأتزعزع

أما شعر سويد بن أبي كاهل اليشكري فهو غاية في العفوية والصدق من خلال صور عفوية وانسياب عذب وألفاظ منتقاة مناسبة:

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منها مااتسع
حرة تحدو شتيتاً واضحاً كشعاع الشمس في الغيم سطع
تمنح المرآة وجهاً واضحاً مثل قرن الشمس في الصحو ارتفع

وفي متابعتنا غزل المرقش الأكبر تأخذنا الدهشة بوضوح القصيدة، وبانسياب الألفاظ وعذوبتها :

قل لأسماء أنجزي الميعادا وانظري أن تزودي منك زادا
أينما كنت أو حللت بأرض أو بلاد أحببت تلك البلادا

وفي غزل الممزق العبدي تدهشنا روعة الألفاظ وتناسبها الرائع :

صحا عن تصابيه الفؤاد المشوق وحان من الحي الجميع تفرق
وأصبح لا يشفي غليل فؤاده قطار السحاب والرقيق المروق

والممزق العبدي بفتح الزاي وكسرها ابن أخت المثقب العبدي ولعله سمي الممزق العبدي بسبب هذا البيت المشهور الذي عرف به :

فان كنت مأكولاً فكن خير آكل وإلا فأدركني ولما أمزّق

وقد وفق المؤلف خير توفيق عندما اختار للشنفرى شعراً واقعياً صادقاً يمتاز بالدقة والوضوح .

ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت وماودعت جيرانها اذ تولت
وقد سبقتنا أم عمرو بأمرها وكانت بأعناق المطي أظلت
بعيني ماأمست فباتت فأصبحت فقضت أموراً فاستقلت فولت
فواكبدا على أميمة بعد ما طمعت فهبها نعمة العيش زلت
تحل بمنجاه من اللوم بيتها اذا مابيوت بالملمة حلت
أميمة لا يخزي نثاها حليلها اذا ذكر النسوان عفت وجلت

ثم يجعل الشاعر يقص علينا مغامراته مفتخراً بنفسه التي استحوذت على كل عناصر الكرم والانسانية .

وأم عيال قد شهدت تقوتهم اذا أطعمتهم أو تحت وأقلت
تخاف علينا العيل إن هي أكثرت ونحن جياع أي آل تألت
مصعلكة لا يقصر الستر دونها ولا ترتجى للبيت إن لم تبيت
وتأتي العدى بارزاً نصف ساقها تجول كعير العانة المتلفت
اذا فزعوا طارت بأبيض صارم ورامت بما في جفرها ثم سلت

وحين يصل الى الأسود بن يعفر النهشلي وهو شاعر جاهلي يسمعنا أبياتاً تتميز بعذوبة الأسلوب وجمال الموسيقا :

نام الخلي ومأحس رقادي والهم محتضر لدي وبادي

من غير ماسقم ولكن شفني   هــم أراه وقـد أصاب فؤادي
ومن الحوادث لا أبالـك أنني   ضربت علي الأرض بالأسـداد
لا أهتـدي فيها لموضع تلعـة   بـين العـراق وبين أرض مـراد

كما يحسن الاختيار لشعراء فرسان تميز شعرهم بالصدق والواقعية، من خلال أسلوب يتدفق بالفخر والحماسة حتى يخيل إلينا أننا نعيش جو المعركة مع الشاعر الفارس عامر ابن الطفيل:

لقد علمت عليا هــوازن أننـــــي   أنا الفارس الحامي حقيقة جعفـر
وقـد علمـوا أني أكـر عليهــــم   عشية فيف الريـح كر المـــدور
ومارمت حتى بل نحري وصـدره   نجيـع كهـداب الدمقس المسيـر

الشعر الواقعي الصادق يطغى على مختارات هذه المجموعة ففي شعر الفروسية نسمع أصداء الرماح والسيوف وفي شعر الغزل نسمع وجيف القلوب في قول سبيع بن الخطيم الشيمي حين يبدي حزنه لرحلة صاحبته صدوف وتأثير ذلك عليه:

بانت صدوف فقلبه مخطـوف   ونأت بجانبـها عليك صـدوف
واستودعتك من الزمانـة إنهـا   مما تــزورك نائمـاً وتطــوف
واستبدلت غيري ومارق أهلها   إن الغنـي على الفقيـر عنيف

وفي شعر ربيعة بن مقروم الضبي تبدو القصيدة بردائها الواقعي الصادق ومضمونها العفوي المؤثر:

تذكرت والذكرى تهيجـك زينبا   وأصبــح باقـي وصلها قد تقضبا
وحـل بغلـج فالأباتـر أهلنـا   وشـطـت فحلت غمرة فمثقبـا
فاما تريني قد تركـت لجاجتـي   وأصبحت مبيض العذارين أشيبا
فيارب خصم قد كفيت دفاعــه   وقـومـت منــه دراه فتنكـبا
وأســمر خطـي كـأن سـنانه   شهـاب غضـا شيعتـه متلهبـا
وفتيان صدق قد صبحت سلافـه   اذا الديك في جوش من الليل طربا

هذه الجولة السريعة في كتاب المفضليات أبرزت لنا: شخصية صاحبها بذوقه السليم وحسه المرهف وعمله الدؤوب حيث لعبت هذه الصفات دوراً كبيراً في نقل عملية النقد من دائرة الجمل المقتضبة والأحكام السريعة الى عمل جاد دائب أخذ يتطور بعد ذلك ليصل مرحلة النقد المنهجي الصحيح.

نافذة على العالم

ترجمة واعداد:
كمال فوزي الشرابي*

آداب

** *(عزرا پاوند) سيرة للكاتب الانكليزي همفري كارپنتر CARPENTER، مترجمة عن الانكليزية، منشورات بلفون.*

- ولعزرا پاوند نفسه:

** *(هنري غودييه - برزيسكا BRZESKA) دراسة مترجمة عن الانكليزية، منشورات تريسترام.*

** *(الثقافة باختصار) دراسة مترجمة عن الانكليزية، منشورات لاديليڤرانس.*

---

* كمال فوزي الشرابي: شاعر من سورية، يعمل في مجال الترجمة، من مؤسسي مجلة «القيثارة». من أعماله «قبل لا تنتهي»، «الحرية والبنادق».

ترك لنا بعض كبار الكتاب في هذا العصر، وكانوا جميعاً أصدقاء لعزرا پاوند، صورة لهذا الشاعر الكبير الذي كانت الشاعرة غرترود شتاين تطلق عليه اسم «عالم القرية». فقد حاول ويليم كارلوس ويليم، وييتس، وفورد مادوكس فورد، وارنست همنغوي أن يتفحصوا من مختلف الزوايا هذا الانسان الذي تمثل لنا اليوم كمتحف خيالي، والذي ساعدنا بلا أدنى جدال في اعطاء معنى لمفهوم الثقافة العالمية. وكان فورد مادوكس فورد يقول عن پاوند أنه يلعب بكرة المضرب كـ «كنغر في حالة ثمل». أما ارنست همنغوي فكان يصفه بأن له «عيني مغتصب أخطأ هدفه». من هذه الصورة الجماعية المنقوشة بالفسيفساء، وهي حتماً صورة عابرة وغير متكاملة فيما وراء «الكلمات الطيبة»، يبرز أمامنا كائن معقد، غريب الأطوار، حزين، فردي، نشيط، مخادع، غير قابل للامساك به. فهو ثوري من الوجهة الجمالية، ولكنه في منتهى الرجعية من الوجهة السياسية، ويستطيع في الوقت ذاته أن يكره الحرب والاتجار بالأسلحة ويسمي بنديتو موسوليني «الزعيم» ويحاول أن يجعله يعتنق أفكار «الثقة بالمجتمع». وكان يؤدي دور الارستقراطي العاطل عن العمل لأن صديقته الغنية دوروتي شكسبير - وهي لا تمت إلى شكسبير المعروف بأية صلة قرابة - كانت تنفق عليه من مالها الخاص. وهكذا كان يؤكد «بأن أي شيء يكتب لقاء مال لا يستحق أن يطبع، وحده مايجب أن يؤخذ بعين الاعتبار هو مايكتب ضد السوق». ولكنه كان كريماً جداً مع أصدقائه عندما يحتاجون إلى المال - ألم يكتب همنغوي «أن باوند كان يقف خمس وقته على الشعر وأربعة أخماسه على مساعدة أصدقائه من الناحيتين المادية والفنية»؟

وتجمع سيرة همفري كارپنتر، وهي ليست بذات صفة رسمية، مختلف قطع الاحجية وتضيف إلى ملف باوند نصوصاً ورسائل لم يسبق له أن نشرها. وإذا كان السر يبقى مغلقاً، والوعي كثيفاً متشنجاً فهناك طرق ممدودة وثغرات مفتوحة تقود نا كلها إلى انسان طموح ومحطم، ليس هو «المشعوذ» الذي حقره أعداؤه من ثمامين ومشنعين سليطي الألسنة، ولا هو الشيطان الذي قضى بضع سنوات من حياته في مشفى للمجانين.

استعمل همفري كاربنتر مستندات لم يُكشف عنها بعد وخصوصاً خطابات باوند التي بثها من الإذاعة الايطالية الفاشية، وتقارير الأطباء النفسانيين، والأمالي المكتومة المتعلقة باتهامه بالخيانة العظمى، وبذلك أعطانا، حتى يومنا هذا، أغنى صورة عن كاتب، وهي بلا شك صورة قابلة للجدال من وجهات النظر الجمالية والأخلاقية والثقافية. وفيما وراء «تعاطف باوند» الذي لا يصدق مع الايديولوجية الفاشية، نراه يدافع عن التزام ويندهام لويس بالهتلرية، ويسطر قصائد في تمجيد موسوليني وقد أُلغيت بعناية من الطبعة «الكاملة» لقصائده (الأغاني أو الكانتوس CANTOS) التي ظهرت عام ١٩٨٦ في منشورات فلاماريون. كما نراه يأخذ على عاتقه مهمة «انقاذ الدستور الأمريكي». وهكذا نجد أن باوند هو مثال المثقف الذي أدى سقوطه المروع إلى عدد جيد من «النجاحات». أضف إلى ذلك أن همفري كاربنتر، الذي لا ينسى أبداً صفة كونه ناقداً ولا يحاول مطلقاً تبرئة عزرا باوند، يطرح مجمل المسألة الكبرى لالتزام المثقف وامكان سلوكه طريق الضلال (راجع في هذا الكتاب ذاته قضايا غوتفريد بن، وهايدغر، وفاليري الخ.) ولكنه يذكرنا أيضاً، مادام الأمر يدعو إلى ذلك أحياناً، بالدور الأساسي الذي أداه عزرا باوند كمناهض لدود للسامية باعتباره شاعراً كبيراً جداً في التاريخ الثقافي للقرن العشرين.

لنتذكر الوقائع. فمما لا جدال فيه قطعاً أن عزرا باوند هو مؤسس «التيار الحديث» في الشعر الانكلو - سكسوني، وأنه أحد أوائل من عرَّفوا العالم الانكلو - سكسوني بالشاعر الايطالي غويدو كاڤالكانتي GUIDO CAVALCANTI (١٢٥٥ - ١٣٠٠) - وهو صديق دانتي وقد ولد في فلورنسا - كما عرفه بـ(تحولات أوڤيد)، وبقصائد (الهايكو) اليابانية، وبفناني وشعراء ماقبل الرافائيلية، وبالنهضة الايطالية، وبالشعر الصيني، وبـ(الكوميديا الالهية) وأخيراً بهوميروس! ولم يكتف باوند بالتنبيه إلى هذه الثقافات المكتبية بل جهد أيضاً بظمئه الذي لا يروى في اكتشاف العبقريات الحديثة: فويليم كارلوس ويليم، وجيمس جويس، وهيلدا دوليتل، وإليوت،

وهمنغوي كلهم مدينون له بخطواتهم الأولى وذلك بفضل تشجيعاته وتوسطاته العديدة لدى أصحاب مجلات وناشرين يمكنهم أن ينشروا نصوصهم.

هل دوافع الغيرة أو الغيظ أو العناد هي التي جعلت عزرا باوند يكف دوماً عن الدفاع عن محمييه ومساندتهم لكي ينتهي الأمر بمخاصمتهم؟ . . . لا ندري. ووحده الرسام والنحات غودييه - برزيسكا ينجو من غيظه وينعم بمحبته الدائمة فيفرد له كتاباً على حدته، وذلك كما يقول همفري كاربنتر «لان الرسام المذكور قد استوفى حجمه من الكبر ولن يخيبه أبداً».

ولد هنري غودييه - برزيسكا في مدينة أورليان واستقر في انكلترا عام ١٩١١. وهو صاحب أعمال تثير الاعجاب وغير معروفة في فرنسا. وكان عمره واحداً وعشرين عاماً عندما التقى بعزرا باوند الذي كان له من العمر ثمانية وعشرون. وقد قضى بشكل قاس ومأساوي في أثناء هجوم حربي في ٥ حزيران ١٩١٥. وحزن عليه باوند كثيراً. وتبقى الدراسة التي أوقفها عليه بعد بضع سنوات من مصرعه، والتي نشرت أخيراً اليوم، نموذجاً لهذا النوع من الأدب: فهو يبدو فيها شاهداً لصداقة فذة نادرة، ويقترب فيها كثيراً وبشكل مبتكر من أعمال في طريق الصيرورة. وتشكل أكثر من تحليل دقيق ومحسوس لنحات مبدع، كما تقدم لنا صورة حية لما طرقه من موضوعات جديدة. ومن هذه الأعمال التي تتراوح بين حسية عذبة موروثة عن اتباعية ما وبين اشكال اختير لها الطراز الهندسي، يقدس باوند جانب القوة والرؤيا، ويذكرنا بالتدرج العاطفي الموجود بين أبعادها وبالقدرة المكثفة التي تنبع منها. ويبدو وصف مشغل غودييه - برزيسكا مذهلاً: «فهو نوع من أنواع المغاور المظلمة المقرفة التي لم يتم بناؤها بعد، والتي تقع تحت قوس جسر للسكة الحديدية». ويروون أن غودييه لفقره كان يتسلل في الليل إلى باحة أحد المعماريين ليسرق الحجارة التي تناسب اتمام بناء مغارته. وقدم له باوند هدية هي كتلة ضخمة من الرخام نحت فيها (الرأس الأسطوري لعزرا باوند).

ولم يكن بامكان عـزرا باوند إلا أن يرضى عن هذه الأعـمـال التي نفذت بحماسة وسرعة، والتي شغلت حيزاً كبيراً من تفكيره. وحين كتب إليه النحات من خندقه في الجبهة، قبل شهر من مصرعه: «قنابل تنفجر، طلقات رشاشات لا تنقطع، أسلاك شائكة، أضواء كشافة، أسلحة متنوعة، فوضى المعركة، كلها لم تغير شيئاً في الوجه الجانبي للهضبة التي نحاصرها: إن الجبل لهو طاقة معمارية»، حزن باوند كثيراً للوضع المؤسي الذي عرضه النحات وهو في قلب المعركة. هذه الصلة الدائمة بين الحياة والفن هي التي قربت بين الرجلين، وذلك لوجود هذه الصلة في صميم الأعمال الباوندية الكبيرة.

واسر الوصف العام للمعركة وادانتها العاطفية في أسلوب غوديه مشاعر باوند فعاد إلى طرح سؤاله الأصلي المتعلق بالقلق الأساسي الذي يشكل مصدر دراسته (الثقافة باختصار) ويعبر جميع صفحاتها. وتعتبر هذه الدراسة آخر جميعة نظرية - أو تربوية - خطها يراع عزرا باوند في الأشهر الأولى من عام ١٩٣٧ ونشرت في العام التالي بانكلترا وبالولايات المتحدة. وهي دراسة مهمة، ويذكرنا المترجم بأهميتها: «تقدم لنا هذه الدراسة وجهة نظر شاملة لفكر عـزرا باوند في أبعاده المتعـددة: فـالأدب، والتـاريخ، والاقتصاد، والموسيقا، والانثروبولوجيا، والرسم، والفلسفة، والسياسة، كل شيء له ذكر فيها - من غير أن ننسى الحكايات وهي على العموم مبتذلة، وخصـوصـاً «هذه الأحـاديث في الحـانات» التي كـان باوند يملك بفكاهتـه وحيويته موهبة تجميلها».

وتتيح لنا هذه الدراسة (الثقافة باختصار) أن نلج صميم الفكر الباوندي بما يتسم به من وحشية وحيوية، تماماً كما يتيح لنا (المدخل إلى الآنية الاورفية) وهو نص نظري مكثف للشاعر والروائي الكوبي ليزاما ليما LEZAMA LIMA أن نقترب من مجموعته الشعرية (دادور) ومن روايته الشهيرة (الفردوس). ونعثر منذ الصفحات الأولى لدراسة باوند على مقدمة وانذار وطريقة للقراءة ودليل يضعنا بها شاعرنا على الطريق مع تحذير: «هذا

الكتاب غير موجه لجرذان المكتبات»! ولقد كتب هذه الدراسة بعد استقراره في ايطاليا عام ١٩٢٤ . وتشهد شراسة بعض مهاجماتها والمظهر غير المتلاحم لعدد من مقاطعها على الغابة الكثيفة للواقع واللاواقع التي كان باوند يعبرها آنذاك . إنه لمشروع طموح يريد أن يناضل به ضد «الانحدار المحيط» ويختصر المعارف التي كان يقدر آنذاك انها معارفه - «في الخمسين من العمر . . . أنا واع تماماً المخاطر التي تلازم مثل هذا المشروع» - . ولا جدال في أن هذا (الدليل الثقافي) هو آخر تنظير له قبل مشروعه العظيم المتعلق بـ(أغانيه : الكانتوس)، وهو أيضاً الكتاب - المفتاح الذي يسمح بعبور ألغاز مشروع كلي لتفسير العالم وانحلاله .

كل شيء فيه قد قيل . ولكن كل شيء فيه يهرب من بين الأصابع ما إن يتم طرحه . وكل شيء فيه غريب وعبقري ومهمل، يبرز من جديد ويصفو من جديد، وهو في منتهى الشراسة والطواعية . هذا التنظير هو شبه حياة أمام الذات وأمام القارئ . ومن هنا ندرك لماذا مارس باوند المسايفة أو المبارزة بالسيوف مع ييتس . ونسمعه يهذر بقصائد سابقة للرافائيلية «بانفعال عاشق» في كوخ خشبي أمام هيلدا دوليتل . ويظهر فيها متألقاً فوضوياً، وهاوياً ذكياً، ورائياً تتغلغل رؤياه في الأعماق .

في هذا التناسق للنظريات والأفكار والمفاهيم والحكم والأخطاء المتعمدة، والكراهيات والانحرافات نسمع لغة غريبة ماتلبث أن تصبح لدينا مألوفة . بلى، كل شيء يبدو بسيطاً . ويطلق باوند انذاره منذ الجمل الأولى : **«الانسان الذي يبني السدود ليس بالضرورة خصماً لدوداً للري»**. وحين نغلق الكتاب نتكهن بأن المسافة بين الفن والحياة لا وجود لها، وأن الجنون ليس إلا الظل المقلوب للعقل، وان الحقيقة يمكن بلوغها حين يبتعد المرء ولو قليلاً عن صلب الموضوع . وأخيراً فإن المسألة الكبرى التي يطرحها عزرا باوند هي على الدوام من الأشياء الراهنة : كيف السبيل إلى الكتابة عن الفردوس عندما يدفعنا كل شيء إلى الكتابة عن القيامة؟!

**** (الانسان المنكسر) رواية للطاهر بين جلون،**
منشورات سوي.
***** (التلاحم الأخوي)، للمؤلف نفسه،**
منشورات آرليا.

مازال الطاهر بن جلون مستمراً في عطائه الثري. إنه باق وسيبقى كاتباً ملتزماً بعصره وضد هذا العصر. وينسب بتواضع ولادة روايته الجديدة (الانسان المنكسر) إلى كاتب ناقد ومعارض وشجاع هو براموكديا أنانتاتوئي PRAMOCDYA ANANTA TOEÏ في اقامته الاجبارية بجاكرتا عاصمة أندنوسيا ومنع كتاباته من النشر.

ومنذ البداية يصارحنا الطاهر بن جلون: **«التحية توئي والتعبير عن مساندتي له من كاتب لكاتب، ألفت (الانسان المنكسر) وهي رواية حول الفساد، هذه** النكبة أو الكارثة التي تبدو اليوم عادية سواء **في بلدان الجنوب أو في بلدان الشمال».**

هذا هو الكاتب يحذرنا اذن، ومع ذلك نحس بشيء من عدم الارتياح: هل المقصود هجاء هجومي متألق أم كتاب حكم معاصرة تستدعي الاعجاب والتفكير، أم شهادة صادقة مبنية على براهين بعضها أكثر ارهاقاً من بعض، وباختصار هل المقصود محاولة تربوية أو أخلاقية؟ ذلك أن القارئ مهما تكن درجة حبه للاطلاع يبقى حذراً: فمشكلة الفساد بحد ذاتها مشكلة مؤلمة، وهو يعرف ذلك لأنه مع الأسف قد عانى منها ذات يوم، وانه ليفضل بالأحرى في معاناته نسيانها قليلاً، وابعادها عن أحداث الحياة ولو لمدة زمنية قصيرة هي المدة اللازمة لقراءة رواية. ولكن الكاتب، وقد أحيط علماً بهذه المقاومة المحتملة من القارئ، يبني أحداث عمله في مكان آخر هو مراكش. وبينما الخطر يبتعد ترانا مع ذلك وقد فوجئنا ببساطة السرد الذي يجعلنا انفتاحه نلامح عالماً مألوفاً يدهشنا بقربه: «كما هي العادة تأخرت الحافلة، وحين تصل تكون مكتظة بالركاب. نظر مراد إلى ساعته. فإما انه

سيصر على الصعود إلى هذه الحافلة بالضغط على الآخرين وسحق بعض الأقدام، وإما إنه سيعدل عن قراره وعندئذ يخشى أن يصل متأخراً إلى عمله».

مراد مهندس، وهو يشغل وظيفة ادارية هامة مادام يتعلق به قرار منح أو عدم منح رخص للبناء. وفي شبابه تزوج عن حب هيمى التي رزق منها بصبي وبنت. وكان يمكن أن يكون سعيداً في حياته لو لم يكن ضميره المسلكي يسيطر عليه. ويجعل من هذه الاستقامة أعظم ثروة لديه: - **«هنا يكمن افتخاري بأكمله. ولقد كانت مقاومتي على الدوام بلا شائبة. والوضع الذي أجد نفسي فيه وجهاً لوجه مع انسان يحاول شرائي يهب لي القوة والشجاعة»**. - هذه الاستقامة كلفته غالياً جداً: فأقل موظفيه شأناً يتعامل معه باستعلاء، وزوجته تحتقره وتجعل من حياته جحيماً لا يطاق لأنه لم يعرف كيف يغتني كالآخرين، وابنته المصابة بالربو بحاجة إلى معالجة طبية وأدوية، والمرأة التي يحبها سراً لا تستطيع، كما يقول لنفسه، أن تعيش مع فقير لا يقتات إلا من مدخول بقالية هزيلة. وإذا كان يحمل لقباً هو **«ذرة رمل»** فلأنه يصطدم بلا هوادة بالآلة التي فسد دورانها، ولأنه وحده في مواجهة نظام قوي ولكنه في الأساس مفعم بالمعايب والظلم، ولا يستطيع مهاجمته باسم العدالة مخافة أن يحطم نفسه. فمراد منكسر بصراعه المستمر، منكسر بمتاعبه، منكسر بحق الأقوى منه. والانسان في هذا الوضع لا يغدو سوى **ذرة رمل**.

* * *

هذه الرواية المفجعة التي يقصها علينا الطاهر بن جلون بأسلوبه السهل الممتنع هي بكل بساطة حكاية شخص سبب وجوده يزداد انهياراً يوماً بعد يوم. إنها تآكل انسان لا يطالب إلا بحق بقائه انساناً. ويجعلنا الكاتب نتقاسم مع مراد أدق التفاصيل في حياته وآلامه. ويتأثر القارئ بهذا الوضع، ويريد من كل قلبه أن يساعد البطل، وأن يصبح صديقاً له. ويفهم رغبته في

اعادة صنع حياته مع امرأة أخرى، ورغبته الملحة في العناية بابنته، وصراعه الداخلي الذي يعذبه لئلا ينهار أمام المغريات. ويجسد هذا الشخص الحقيقة بحيث لا يفكر المرء لحظة واحدة في محاكمته. وعلى العكس نهتم على طول الصفحات بما يمكننا صنعه لو كنا في مكانه: هل نحن الذين نقرؤه أو أنه هو الذي يقود في أنفسنا قراءته؟ لا ندري. وهكذا ينصب سخطنا على هذا العالم المجنون حيث الانسان، إذا ما أراد أن يعيش بين ذويه والناس الذين يتعامل معهم، يجب عليه أن يكون مرهقاً أو منكسراً أو فاسداً. والخيار الذي يخضع له مراد في النهاية يبقى سراً حتى في الصفحة الأخيرة من الرواية مادام الكاتب يستسلم للعبة سحر أدبية رُقاها تعمل حتى النهاية. ويبقى هناك شعاع أمل وحيد وهو مغامرة حب بين قاموس وآلة كاتبة يلتقيان، في مسابقة خارقة للظروف، ويتوحدان وينتجان حلماً من دون أية مساعدة من أحد. فالكتابة يمكنها هي أيضاً أن تكون سلاحاً ضد الفساد، ورواية (الانسان المنكسر) هي الدليل على ذلك.

نصل إلى (التلاحم الأخوي) وهو عمل عن صداقات الكاتب وعن **الصداقة** بمعناها الكبير الشامل. فالصفات الممنوحة للبعض وللآخرين بحسب مراتبهم، والمدائح الموجهة إلى الكمالات شبه الالهية للكائنات الغالية، واللهجة التي تتجاوز حتى الحميمية، كلها تشعرنا بشيء من الازعاج في ازعاجنا هذا (الأولمپ). وأكثر ازعاجاً واثارة أيضاً محاولة الكاتب تحديد ماهي الصداقة بلا فروق ولا شيات: عدم الكذب، الكرم، التسامح، الرعاية، القسوة تجاه الأخطاء بما لا يتعدى حدود العفو والغفران. ذلك أن الصداقة، كما يذكرنا الطاهر بن جلون، الصداقة الحقيقية والعالية، نعرف وصاياها من دون ما علم منا. ويكفينا أن نعود إلى قراءة القدماء ولو بمقدار، كشيشرون مثلاً، أو كمونتيني MONTAIGNE وإتيين دو لابو ئيسي LA BOÉTIE*.

ومهما يكن من أمر، وإذا لم نكن نشارك بن جلون هذه الرؤيا التي أرادها عن الصداقة، فإن كتاب (التلاحم الأخوي) يعلمنا بالمسيرة السياسية والأدبية لكاتب يجعلنا على الدوام نتابع أعماله ونهتم بها.

**** (ضحك أفريقيا. رحلات إلى زيمبابوي) للكاتبة الانكليزية دوريس ليسينغ LESSING، منشورات البان ميشيل.**

بعد أن قضت دوريس ليسينغ خمسة وعشرين عاماً مبعدة عن روديسيا الجنوبية التي عاشت فيها أيام مراهقتها وبعض شبابها، هاهي تعود إلى زيمبابوي الفتاة لكي تعثر من جديد على جذورها الأفريقية.

ومنذ الصفحات الأولى تتذكر هنا هذه القارئة الأسطورية للمناظر الطبيعية في كتابيها (الدفتر الذهبي) و(أطفال العنف)، وهي مناظر تشبه بجمالها جمال فجر مشرق حتى ولو كانت مثقلة بحكاية تثير الأعصاب. ذلك أن الجراح، بعد حرب روديسيا، بطول أمد شفائها. تقول الكاتبة: **«تنتهي الحرب، ويدفن الموتى، ويعنى بالمشوهين، ولكن يبقى في كل مكان وبين الناس العاديين، هذا الجيش الذي لا تُرى جراحه: أولئك الذين عانوا من الجدر والعنف، أو أولئك الذين لن يتمكنوا أبداً من الايمان حقاً ببراءة الحياة».**

وبين عامي ١٩٨٢و ١٩٩٢ أقامت دوريس ليسينغ أربع مرات في زيمبابوي. وتتسم دفاتر رحلاتها التي تقدمها لنا اليوم بنظرة انسانية تكتشف بعشق صلات التضامن في هذا البلد، كما تكتشف مافيه أيضاً من مظاهر الضعف والحقارة، هذا البلد الذي هو فريسة للانتفاضات المقلقة التي تهز كيان الجنوب من أفريقيا: اعتداء منهجي منظم من قبل أفريقيا الجنوبية، نقص رهيب في الأغذية، فساد النُخَب، توترات واصطدامات عرقية. وإنها لمن دون شك نظرة عطف ولكنها لا ترضي أبداً، مع أنها مشربة بالصفاء التفخيمي من قبل الكاتبة. ذلك أن الصحف إذا تمكنت اليوم من أن تشهد

الأحداث التي جرت «**فإن الكاتبة وحدها هي التي تستطيع أن تقول مايوجد في قلوب البشر**».

وفيما وراء التفوق العسكري، وفيما وراء الحوار الذاتي العقيم الذي يغرق فيه البيض من الروديسيين في قناعتهم الدائمة بأنهم يدافعون عن الحضارة الحقيقية، ترى دوريس ليسينغ أن اكتشاف زيمبابوي الجديدة يقوم قبل كل شيء على اعادة انشاء الجهاز العقلي للرجال والنساء الذين غالباً مايتمتعون بالحماسة الساذجة.

وعلى العكس من الغرب الذي لا يحب شيئاً أكثر من اثارة الاعجاب به لدى بقية البشر، فإن كتاب (ضحك أفريقيا) يشهد على نظرة تتصف بالاهتمام والاحترام لتضامن البسطاء، هذا التضامن الذي يجسد القوة الحقيقية للتقدم في أفريقيا. ويجب أن نقرأ في هذا الكتاب التحية النابضة بالمحبة التي توجهها الكاتبة إلى شجاعة النساء في جعلهن الحياة تسير، كما في كل مكان من العالم الثالث، بقوة ضحكهن وحدها «**هذا الضحك الأفريقي الرائع الذي يولد في الأحناء ثم يُشيع في الجسم كله فلسفة الابتهاج والتفاؤل**».

في هذا الوقت الذي يبدو فيه أن اليمين الأفريقاني، في أفريقيا الجنوبية، مستعد لأن يخاطر بكل شيء في حرب تؤمن له التفوق العرقي السخيف، كما لو أنه لم يتعلم شيئاً مما جرى في كينيا وروديسيا الجنوبية، يذكرنا كتاب ذوريس ليسينغ بحكمته البالغة والمضيئة أن الديمقراطية هي قبل كل شيء ثقة جديدة بالحياة التي لن تتوقف.

علوم

** (أزمة العلوم الانسانية) بقلم المفكر الفرنسي دومينيك - انطوان غريزوني GRISONI

العلوم الانسانية تمر في أزمة، وبمعنى آخر انها لا تسير على مايرام. ويمكن في الوقت الراهن القول أنها تتراجع بالتنافس مع بقية العلوم. فبعد أن

شهدت نشاطاً ملحوظاً في الخمسينات والستينات من هذا القرن حتى لقد ذهب التفكير لدى بعض العلماء إلى أنها ستشمل ميدان المعرفة كله، إذا بها تصاب حالياً بالاخفاق والخيبة.

وبدأت المزايدة في التشخيص أو في الكشف عن السبب، الذي أدى إلى كون هذه العلوم وانتاجها للمعرفة يدوران في الفراغ. وهنا يشار بالبنان إلى علم التحليل التفسي وما حل به من انعزال وانغلاق. وهي لعمري حجة يتعذر دحضها. ومع ذلك فحتى قدوم جاك لاكان وأبحاثه وندواته كان هذا العلم يتجاوب مع الآمال التي وضعت فيه. فلاكان وسابقوه حملوا إليه شيئاً جديداً. وتعتبر «مرحلة المرآة» اسهاماً أساسياً في البحوث. وسمح هذا المبدأ بتنقية فهم السيرورة في تطور الأنا لدى الكائن البشري وذلك بعزل وتحديد المرحلة العصبية في تكوين الشخصية. فاذن كانت المعرفة تتقدم وبشكل مرضٍ. وكذلك فتحت صيغة «العقل الباطن أو اللاشعور التي أسست بنيتها كلسان» آفاقاً جديدة. وذلك لأن العقل الباطن، على الرغم من حدوس فرويد وأوصافه، ظل على الدوام في بداية الخمسينات منطقة كثيفة ومعتمة يساء فهم التنظيم في مجموعها وترابطها. ولكن ماإن اهلت الأعمال اللاكانية، وهي قديمة على الرغم من فتوتها، ماذا حصل من جديد؟ لا شيء. وتوفي لاكان، وراح التحليل النفسي ومعه علماؤه يدورون في رقصة دائرية لا جدوى منها، ويعبرون الدروب ذاتها بلا كلل، وحين ينظّرون قليلاً فلكي يتخاصموا فيما بينهم حول تفسير هذا المفهوم أو ذاك من المفاهيم التي أتى بها أحد أسلافهم الكبار، ثم مايلبثون، وقد تعبوا من المشاجرات التي لا تجدي نفعاً، أن يأخذوا في كتابة روايات أو تسطير مادار من مناقشات تاريخية حول العلم الذي ينتمون إليه. وهذا بالضبط هو أحد الأعراض الأكثر مباشرة للأزمة: أن يتخلى المختصون عن الميدان النظري أو يضيعون في مناقشات مدرسية لا تنتهي.

هل الوضع هو ذاته فيما يتعلق بجميع العلوم الانسانية؟ وهل أصيبت

بالعقم على غرار علم التحليل النفسي؟ بالطبع لا . فبقدر ماتوجد علوم توجد مظاهر مختلفة للأزمة . ولم ينضب ينبوع المعرفة لديها جميعاً، ولا يعني الشلل في أحد الميادين أنه عام . ونأخذ التاريخ على سبيل المثال، فهو مازال يحتفظ بديناميته وحيويته بالمقارنة مع الجانب الكاريكاتيري للتحليل النفسي . وينتج المؤرخون بغزارة أعمالاً تغني كثيراً أو قليلاً ذاكرتنا عن الماضي . ويبدو أن شبكة القراءة التي ينصبونها محكمة الحلقات، وآلة صنع المعرفة لديهم تعطي مردوداً جيداً . فاذن ماذا تعني الأزمة لديهم؟ إنها تعني بالضبط الافراط . فهذه الطريقة في تضخم المعارف لا تمكن مراقبتها، وهذا الهروب إلى الأمام يدفع إلى ايجاد مزايدة مجنونة : أن يقال الشيء ذاته الذي سبق له أن قيل حول الموضوع عينه، ومضاعفة التفاصيل إلى مالانهاية لها حتى بلوغ هذه العتبة الخطرة حيث تمحي فجأة الحدود مابين الزائف والصحيح، ومابين الحلم والواقع، ومابين الانشاء الاعتباطي وابراز الحدث .

فمن جهة يوجد الفراغ ومن جهة أخرى يوجد الامتلاء المتخم : أتراني بذلك قد أشرت إلى قطبي الأزمة اللذين يتوزع بينهما مجموع العلوم الانسانية الأخرى، وقد انتظمت كافةً بحسب تسلسل تاريخي دقيق يغربل الثرثرة من التجديد؟ أتراني قد أزلت الحدود من فسحة الأزمة التي نحن فيها اليوم موجودون؟ وهل يكون الفراغ وامتلاء المعرفة حدّي الانكسار الذي يزيح عن مكانها قاعدة التمثال الثقافي المعاصر .

إن القضية بسيطة إذا ماعرضت بهذا الشكل، ويمكن اجراء تشخيص أكيد . على أن مايلاحظ في هذه الأزمة التي نعيشها هو أننا عاجزون عن تنظيم بيان صحيح عن أعراضها . ويتحدثون عن أزمة في مؤسسات البحوث، وعن أزمة في مقالات العلماء، وعن أزمة في الايديولوجيات، وأخرى في الحضارة . . . يتحدثون عن عموميات ترفع بالضبط حاجزاً وتمنع من رؤية المعطيات الخاصة بالمشكلة .

* * *

وعلى هذا يجب اللجوء الآن إلى وضع صُوًى في ميدان الأزمة للدلالة على الأخطاء والانكسارات. وبمعنى آخر يجب تغيير الخلفيات، أي التخلي عن التفسير والعودة في مرحلة أولى إلى تسجيل الوقائع كما تظهر. ولاتقان اللعبة تجب الاشارة إلى الحدث الكثيف الذي لا تمكن الاحاطة به: وهو نهاية حكم معلمي الفكر. وقد أُعلن عن ذلك في مطالع السبعينات حين اكتُشفت زمرةُ الأجيال المثقفة الجديدة، وانعدمت أوقلت النتيجة المطلوبة. فهناك مكملون مجتهدون، ومنظمون دقيقون، واختصاصيون أكفاء، ولكن نادرون هم الأفراد الذين يشبهون أفراد بداية القرن، أولئك الذين أسهموا بقوة ونشاط في نشر العلوم الانسانية واتساعها كالعالم الفرنسي مارسيل موس MAUSS (١٨٧٢ - ١٩٥٠)، في علم الاجتماع والعالم الروسي من أصل بولوني مالينكوفسكي MALINOWSKI (١٨٨٤ - ١٩٤٢) في علم أصول الأجناس أو الانثروبولوجيا، والعالم السويسري فردينان دي صوسير SAUSSURE (١٨٥٧ - ١٩١٣) في علم اللسانيات الخ. فقد اختفوا من دون أن يخلفوا ورثة في مستواهم. ونحن نعلم أن معلم الفكر كان أحد المحركين الأساسيين في تنظيم المعرفة. وكان يجهد نفسه في البحث، وينتقي الطريقة المثلى بين الطرائق، فهو آلة لابداع المعرفة وخلق الجمائع الهائلة في تنظيم ميادين الفكر وتصنيفها وطبعها بالطابع العقلاني. كان في الوقت ذاته مبدأ تماسك وقوة توجيه. أما اليوم فإن مكان مثل هذا المعلم الفكري شاغر، اللهم فيما عدا بعض الاستثناءات النادرة.

وماذا كانت النتيجة المباشرة؟ كانت انقلاباً عشوائياً: فما كان يصنع قوة العلوم الانسانية ويعطيها فعاليتها الكاملة أصبح الآن عامل اضعاف لها. فالتداخل بين العلوم، وانتقال المفاهيم والنتائج بين مختلف أقسام المعرفة لم يعودا خاضعين للسيطرة عليها. وفجأة برزت ردة الفعل الدفاعية، وهكذا شهدنا منذ أوائل السبعينات افلاس المدرسة البنيوية، كما شهدنا بروزاً سريعاً لتقسيم العمل في الأبحاث. وانطوى كل علم على ذاته، وحدد مناطق تقص خاصة به صارت تضيق مع الأيام شيئاً فشيئاً. ودليلنا على ذلك هذه

المقالات التي تنشر في المجلات المختصة . فهي تستعمل لغة تحيلها تقنيتها غير مفهومة لا لدى القارئ العادي فحسب بل أيضاً لدى الباحثين في علوم أخرى، وتعالج هذه المقالات موضوعات تكاد تصل إلى اللامعقولية . ولنقرأ كتاب العالم ستانيسلاف أندريسكي (العلوم الاجتماعية هل هي شعوذة الأزمنة الحديثة؟) لنطلع على أهاجيه لهذا الانحراف الذي لا يقاوم.

على أن التداخل بين العلوم قد سبب في الوقت ذاته تأثيراً آخر . فقد نتج عنه اندماجات واعادات لتأسيس بُنى . وتحولت مناطق الحدود بين علمين إلى ميادين مستقلة . لنأخذ التاريخ على سبيل المثال، فقد انقسم وانجبُ قطاعات متعددة: علم أصول السلالات التاريخي، علم أصول الاجناس التاريخي، تاريخ العقليات، الخ. كذلك انبثقت عن علم اصول السلالات فسحة تخضع لعلم النفس التحليلي، ثم انبثقت فسحة أخرى مشربة بالطابع الجغرافي، ثم أيضاً أخرى تندمج مع علم أصول الأجناس. وباختصار تفجرت العلوم الانسانية إلى عدد لا يحصى من العلوم الهجينة، اعاد الواحد منها بعد الآخر تحديد موضوع ما والطرائق الجديدة لمعالجته.

وكانت النتيجة كما يلي: من جهة ضاق مجال الدراسة، وتصلبت اللغة، وأصبحت قيمة الأعمال غير قابلة للمراقبة تقريباً مادام الباحث إلى حد ما هو المؤهل وحده لفهم مايكتب. ومن جهة أخرى زاد تضاعف الأقسام «المختلطة» من وجود التشوش: فالموضوعات دُمرت، وطرائق الاقتراب هُجنت، وفي الوقت ذاته كثيراً ماتعقدت. وهكذا أصبحت هوية الانسان مجهولة حين يطرق موضوع العلوم الانسانية: هل حياته استيهامات، أم غرائز، أم أمراض، أم ثقافة، أم أعراف وتقاليد، أم لغة، أم اقتصاد، الخ. ؟ وها هو ذا قد أصابه الاعوجاج وتفتت إلى غبار من العناصر والوظائف التي لا يمكن جمعها ولا توحيدها في نظرية كلية متجانسة. وبدلاً من أن يقوي التداخل بين العلوم وجود المعرفة أصبح السبب المباشر في اضعاف هذه الوجود.

* * *

قد تكون عقدة الأزمة موجودة هنا، بمعنى أن المعارف التي أنتجتها العلوم الانسانية قد أدت إلى تشكل مجموعة متفرقة من النتائج أو إلى مقاطع أحجية لا يعرف نموذجها التنظيمي، أو إلى مجموعة من الأقسام لسنا متأكدين من امكانية الوثوق بها.

وهنا يمكن اذن العثور على الأثر الحاسم لبقية الأزمات التي تعصف بالرؤوس، وخصوصاً أزمة الايديولوجيات. ولا يعني هذا أنها قطيعة بل أن دويها هائل. ذلك ان الايديولوجيات قد عملت منذ عهد قديم كقوى موحدة للمعرفة. وهذه القوى الموحدة هي التي كانت تثبت صورة الأحجية وتستدعي النماذج وتظهرها. وثمة مثال مضيء هو **لينين**. فحين أخذ على عاتقه تنظير الثورة السوفييتية، وحين حدد الخطوط الكبرى لارساء قواعد الاشتراكية، استغنى عن كل شيء إن لم نقل أحرق كل شيء يتعلق بالماضي من تاريخ وسياسة واقتصاد وعلم اجتماع وعلم نفس تحليلي بحيث أصبح لا ينقص السيناريو الذي أنشأه أي شيء. وكان يحتاج إلى صور متماسكة فاخترعها حتى توصل إلى تأليف موسوعته الكاملة. وأصبح عنصراً فعنصراً ومن الألف إلى الياء معرفة عصره - مع أن قسماً منها قد بطل مع الزمن والاحداث -، بحيث اندمجت هذه المعرفة في تجانس كلي وعقلاني. وليست اللينينية في جوهرها إلا هذا الشيء بالذات: ايديولوجية تعيد كتابة موسوعة عصر من العصور، وتوضح قواعد الاستنباط في العمليات العقلية والمقالات، وترسي نظاماً للتصنيف، وتنشئ علم قواعد في النحو والصرف، وتخترع لغة.

لم يعد في الساحة على اتساعها معلمون مفكرون ولا ايديولوجيات، فالعلوم الانسانية تخرج عن خطها أو تتدهور. وهي عاجزة عن تأدية المهمة التي سوغت ولادتها: أن تنزلق في شقوق العلوم الصحيحة لتكمل لوحة المعرفة. إنها لم تنفتح على النظريات الكلية للانسان، ولا لعلم الاجتماع، ولا للتاريخ والسياسة، الخ. ولم تعد قط قادرة على صنع رؤيا للعالم

متماسكة، ولا تدري هي ذاتها في أي شيء تعمل. تلك هي معطيات أزمتها وقد أوردناها باختصار. وهي أزمة تغذيها اليوم وتسوقها في لولب انتاج يفيض بالمعرفة، ولكنها لا تسيطر على هذه المعرفة، وهي عاجزة عن أن تحرز أو تخمن التحولات التي تهيؤها.

فنون

**** (الجري وراء الجمال) للأديبة والباحثة الموسيقية كريستين بوشي - غلوكسمان BUCI - GLUCKSMANN، منشورات غاليليه.**

لا شك في أن كريستين بوشي - غلوكسمان تقدم لنا بمؤلفها الجديد (الجري وراء الجمال) أهم وأكمل كتاب لديها. ذلك أن هذا الكتاب يعبر ميادين الموسيقا والشعر، والكآبة والحداد، والعاطفة والألم بعنوانه الصغير المتواضع (الموسيقا والعشق) وهو يتجاوز بذلك هدفه الكبير ويكشف لنا من الداخل الأبعاد المركزية للجمالية الأوروبية.

هذا هو أقل مايقال في محاسن هذا الكتاب التي لا تعد. فالكاتبة تنتقل بنا من مفهوم الفكر لدى الشاعر الاسباني لويس غونغورا إلى الأسلوب الثوري لدى الموسيقار الايطالي مونتفيردي إلى الغنائية الشجية لدى فدريكو غرثيا لوركا إلى التحليل الفاتن لاوبرا (ديدون واينيه) للموسيقار الانكليزي هنري پورسل إلى روح الفاجعة لدى كبار الموسيقيين الألمان. كما تنتقل بنا إلى بعض أعمال الاغريق واللاتينيين الذين يبرز بينهم كانتيليان.

إنها متبحرة في الموسيقا ومتضلعة من الشعر والأدب. وهي تضعنا أمام مناظر وحدائق وينابيع أوروبية، فتجعلنا نشعر بروعة المنظر، ونؤخذ بسحر الحديقة، ونفتن بقطرات الماء التي تتسرب وتنداح وتهمي من كل ينبوع، وقد تكون هذه القطرات أحياناً عبرات... لا شيء مصطنع لدى

هذه الكاتبة، وإنما هناك صدق وعمق وانسيابية في هذه الثقافة الأوروبية التي تنفذ إلى قلب القارئ وتفجر انفعالاته. وإن كل قارئ أوروبي لواجد في هذا الكتاب بعض روائع بلده، ومتعرف فيه إلى مايربطه بهذا البلد.

وتبدأ بوشي - غلوكسمان بالمغناة أو الأوبرا. وتمر على مايسمى بـ «الأوبرا الصينية». والواقع أنه لا توجد أوبرا حقيقية إلا في أوروبا: ففيها كان منشؤها. وحين تفكر الكاتبة في هذا الفن فإنها تعود بنا إلى ولادته في القرن السادس عشر بالمغناتين الشهيرتين (تتويج يوبيه) و (أورفيو) لأحد كبار مبدعي الأوبرا كلاوديو مونتيڤيردي الايطالي (١٥٦٧ - ١٦٤٣) ومافي جميع أعماله من حنان وفكر وانفعال تثير كلها الشجن والابتهاج. ونكتشف هذا الاتجاه الموسيقي لدى پورسيل الانكليزي حتى ألبان بيرغ النمساوي على تفاوت في تحقيقه بما ينطوي عليه من كآبة ومتعة. ولا تهتم كريستين بوشي - غلوكسمان بتاريخ الأوبرا من تزيينات ومسرحة وتوزيع بل تنزلق فيما يسميه علم النفس «مؤثر المؤثرات» الذي يعتبر لديها المحرك الحقيقي للفكرة الأصلية. وتضيء كلمة «فكرة» بمعناها الكبير الشامل مجموع الكتاب وتعدد الفلاسفة الذين استطاعوا التغلغل في فردوس الموسيقا بعد أن استهواهم سماعها باستمرار من كيركغارد إلى نيتشه إلى جانكليڤيتش.. وهم قلة بحيث لا يتجاوزون عدد أصابع اليد الواحدة.

على أن مايهمها أكثر من سواه إنما هو الصوت في المغناة، وهنا تلجأ إلى النظريات الجمالية وتستند إليها لدى عدة منظرين اتباعيين كوالتر بنيامين وجاك لاكان. ويشمل بحثها الابتداعية والحداثة ومابعد الحداثة جرياً وراء اكتشاف الجمال في المغناة، أعظم الفنون المسرحية والموسيقية على الاطلاق. وإذا كانت تتوصل إلى نتيجة فبفضل تمسكها بالتركيز والتكثيف بعيداً عن السطحية والانفلات على عزلة تسمح لها بأن تلمس ماوراء التاريخ في عبورها ميادين التاريخ.

وهي تعثر على الجمال في شراع الحداثة الذي تبحر على متنه عروس

القدم على طريقة التضاعف البودليري، واشرعة المفاهيم لديها «جدلية» تسوقها ريح التاريخ بحسب والتر بنيامين. ويظهر شراع التقنية المسرحية في انبعاث الاوبرا الباروكية وما للأصوات من اكتمال فني وقوة انفعال. والواقع أن الأشرعة لا تنطلق في هذا الكتاب إلا لتنشر الجمال والمواجع التي يخلقها الاحساس بفرادة الجمال.

وآخر شراع يبحر هو الشراع الذي يحمل اوريديس في اختفائها خلال خلجان الجحيم.

لا يبعث هذا الكتاب المرح المطلق في النفوس، وفيه مقاطع مالحة كالدموع وأخرى حلوة كالعسل المصفى، على أننا نشعر من خلال ملازمتنا فيه للشجن بأن الحياة تتفجر بقوة في أعماق افكارنا.

**** الموسيقار الفرنسي جاك أوفنباخ OFFENBACH،**

نبذة عن حياته واشهر أعماله الموسيقية.

ولد جاك أوفنباخ عام ١٨١٩ بمدينة كولن بالمانيا وتوفي عام ١٨٨٠ بباريس وينحدر من أصل ألماني، وكان والده مغنياً في احدى الجوقات. ورحل إلى باريس وهو مايزال غلاماً يافعاً، واتبع فيها خلال عام دروساً على الكمان الجهير - التشيلو - بالمعهد العالي للموسيقا، ثم عمل منذ عام ١٨٣٥ في جوقة الاوبرا الهزلية. وعرض أول عمل له وهو أوبريت (پاسكال وشامبور) في الثاني من آذار عام ١٨٣٩ على مسرح القصر الملكي ولكنه لم يحظَ بأية شهرة. ولم يؤاته النجاح إلا مع أوبريت (أغنية فورتونيو) التي كتبها بمناسبة عرض مسرحية (الشمعدان) للشاعر الفريد دو موسيه. وبعد أن حصل في عام ١٨٤٩ على منصب مدير للفرقة الموسيقية في المسرح الفرنسي، بدأ نجمه يسطع مع أوبريت (پيپيتو، ١٨٥٣) كمؤلف ماهر لهذا النوع من الموسيقا. في عام ١٨٥٥ افتتح مسرحاً على حسابه الخاص سماه (الغنائيات الباريسية)، وفي الخامس من تموز من العام ذاته قدم فيه مغناتين هزليتين هما (الأعميان) و (ليلة بيضاء)، وشكلتا مقدمة لسلسلة طويلة من

الأعمال المغناة القصيرة - ٨٧ مغناة من دون أن نحسب حساب التغييرات التي أجريت عليها وكذلك أعماله بعد وفاته - وقد عُرض معظم هذه الأعمال. وحتى عام ١٨٥٨ لم يظفر اوفنباخ بالمجد الحقيقي، ولكن أربعة من أعماله تستحق أن يشار إليها كأعمال ناجحة، وهي (السيده الفراشة، ١٨٥٥) وتؤرخ لبدء اسهامه مع الموسيقار الفرنسي دانييل هاليڤي، و(باتاكلان، ١٨٥٥) و (ترومپ الكازار، ١٨٥٦) و (الزواج على ضوء القناديل، ١٨٥٧). في ٢١ تشرين الأول ١٨٥٥ قدم مسرحه (الغنائيات الباريسية) أول عرض لمغناته القصيرة (أورفيه في الجحيم). ويصور لنا فيها بشكل ساخر وجريء المجتمع في ظل الامبراطورية الثانية بألحان وايقاعات تأثيرها لا يقاوم. ثم قدم (جنيڤييڤ دو برابان، ١٨٥٩)، و (دافنيس وكلوويه، ١٨٦٠)، و (أغنية فورتونيو، ١٨٦١) التي تشكل متابعة لـ (شمعدان) موسيه، و (الثرثار والثرثارة، ١٨٦٢)، وأخيراً عرض في ١٧ كانون الأول ١٨٦٤ مايمكن أن ندعوه برائعته وهي (هيلين الجميلة). ثم قدم (ذو اللحية الزرقاء، ١٨٦٦)، و (الحياة الباريسية، ١٨٦٦)، و (الدوقة الكبيرة، ١٨٦٧)، و (روبنصون كروزويه، ١٨٦٧). ومع مغناته القصيرة (البير يكول، ١٨٦٨) أبدع لنا اوفنباخ عملاً أكثر صفاء ورهافة، وفيه تظهر رقته وعذوبته ومهارته في تنويع الألحان والأغاني. ثم توالت له عدة أعمال ناجحة مابين عامي ١٨٦٩ - ١٨٧٥، وفيها يظهر فنه أكثر نقاء وجمالاً وقد تأثر فيه بالموسيقار الفرنسي الشهير جول ماسونيه، واستطاع أن يميز بشكل جيد مابين بناء المغناة الكبيرة وبناء المغناة الصغيرة من فروق. وبعد أن أبدع مغناتين حاول أن يفتح أمامه أبواب الاوبرا الهزلية بنظمه (أقاصيص هوفمان) التي منحها كل مالديه من جهد وعناية. إلا أن هذا العمل لم يعرض إلا بعد وفاته، وكان أول عرض له في العاشر من شباط ١٨٨١.

قال عنه الفيلسوف نيتشه: «إنه يمثل الشكل الأسمى للروحانية...

وقال عنه ليون تولستوي: «موسيقاه ذات طابع فرنسي صرف. وهو مؤلف

هزلي مرح لا يخلو فنه من الطيبة والانسيابية والجودة، ولديه من التلقائية والاندفاع مايسمح له بأن يؤلف في كل موضوع».

وفيما يلي نقدم تحليلاً لعملين من أشهر أعماله:

١ - أورفيه في الجحيم: كلنا نعرف أسطورة اورفيه المغني المنعزل، والمغني الأسمى في مظاهره المختلفة وبخاصة مظهر العاشق الأسف الحزين الذي يهبط إلى الجحيم للبحث عن زوجته اوريديس. وقد سحرت هذه الاسطورة والهمت على الدوام عدداً كبيراً جداً من الفنانين والشعراء منذ القدم وحتى أيامنا الحاضرة. وكان يُنظر إلى اورفيه في عهد قدماء الاغريق كأول مغنٍ للأسرار «الاورفية» ويُصنَّف بين الشعراء الكبار الذين سبقوا هوميروس.

بنى اوفنباخ مغناته هذه على كلمات الكتيب الذي ألفه هكتور كريميو في فصلين وأربع لوحات. وتعتبر هذه المغناة الهزلية محاكاة ساخرة للاسطورة القديمة لا تخلو من الجمال والعذوبة. هنا يظهر اورفيه انساناً شريراً يكره زوجته اوريديس التي تستسلم طوعاً لمغازلات آريستيه وهو تاجر عسل تقمصته روح الاله بلوتون، كما تستسلم لمغازلات جوبيتر أبي الالهة، وتملك في الوقت ذاته عشيقاً اسمه جون ستيكس، وهو ابن ملك قديم لمنطقة البيوسى في اغريقيا ويعمل الآن خادماً لدى بلوتون. وكي يحظى جوبيتر برضى الحسناء اوريديس يتحول إلى ذبابة ليستطيع الدخول بمزيد من السهولة إلى غرفتها. وحين يريد اورفيه أن يقود اوريديس إلى خارج الجحيم يهيء له جوبيتر رفسة في قدمه تضطره إلى الالتفات إلى الخلف. وهكذا تعود اوريديس إلى الجحيم حيث يقام احتفال باخوسي جامح يثير عاصفة من الغبار والدخان. كتب الناقد فرانسيسك سارسي: **«ساقت أوبرا (أورفيه) جيلنا كله في زوبعة مجنونة».** ويطفو الهجاء الوحشي والهزلي هنا على الاسطورة تحت أمواج التطلعات الاجتماعية التي تحرك «مدينة النور» باريس أوان كانت تبدع معرضها العالمي. واشهر المقاطع في هذه الاوبرا بطلاوتها

الايقاعية والغنائية هي مقطع أو رقصة «الكان كان» المدهشة الممتعة، ومقاطع «جون ستيكس» و «أوريديس» و «آريستيه»، وتلك التي تتحدث عن «قارب كارون» وبعض «عدوات الخيل السريعة الشيطانية».

٢ - **هيلين الجميلة**: وهي أيضاً مغناة هزلية بثلاثة فصول كتبها هنري دو ميـاك ولودوڤيك هاليـڤي. جاءت بعـد النجاح الذي لقيته (أورفيه في الجحيم). وتحكي قصة ابطال احدى ملحمتي هوميروس وقد تحولوا إلى أشخاص يصورون حيوية النشاط التي كانت تسود المنتديات الباريسية في الامبراطورية الثانية، وعرضت في حقبة وجيزة من الوقت سبعمئة مرة. وتجري احداثها في اسبرطة (الفصلان الأول والثاني) وفي مدينة نوبلي خلال موسم الحمامات (الفصل الثالث).

في الفصل الأول نشهـد مايلي: بينما كانوا يحتفلوا بأعياد ادونيس تحت رعاية هيلين، يصل باريس إلى اسبرطة وقد تخفى بزي راع مايأن تراه الملكة حتى يسحرها جمـاله، ولكنه يبقى مجهـولاً لدى الجميع ماعدا كالشاس. وبعد أن يخرج منتصراً من المسابقة التي نظمها الملك آغاممنون، شقيق الملك مينيلاس زوج هيلين، وحظي فيها بمرتبة الشرف يكشف عن اسمه: تنفعل الملكة هيلين وقد عرفت مقدار الثمن الذي وعدت به الالهة ڤينوس باريس، ويرحل زوجها الملك مينيلاس بفضل وساطة كالشاس وحسن تصرفه.

في الفصل الثاني ترتدي هيلين ثياباً بسيطة وتستقبل باريس ولكنها تصرح له بأنها لن تحبه أبداً. يصل عندئذ آغاممنون وأشيل والاخوان أجاكس وكالشاس وأبطال آخرون ويبدأون لعبة الإوزة. ويغش كالشاس في اللعبة ولكن الجميع يكتشفون غشه ويلاحقونه. تظل هيلين وحيدة فتنام. يعود باريس وقد تنكر بزي عبد، تهرع الملكة لتلقي بنفسها بين ذراعيه وقد خيل اليها أنها تراه في حلم. في هذه اللحظة يظهر الزوج التعس الملك مينيلاس علي المسرح وينفجر مهدداً، ويدعمه في تهديداته بقية الملوك الذين هرعوا إليه بعد أن سمعوا صراخه.

في الفصل الثالث تحاول هيلين في نوپلي آن تنسى. وها هما آغاممنون وكالشاس يدفعان مينيلاس إلى الاستسلام لارادة ڤينوس التي مست كرامتها فنشرت وباءً من الخيانات الزوجية. وهكذا يهجر جميع الأزواج نساءهم، وتخدع جميع النساء أزواجهن. يكتب مينيلاس إلى العراف الأكبر لڤينوس بجزيرة سيتير عساه يأتي ليهدئ غضبها، ويقبل العراف الأكبر في الواقع فاذا هو باريس متنكراً ويقنع مينيلاس بأن يسمح لهيلين الجميلة بالذهاب إلى سيتير. وتذهب هيلين الجميلة إلى الجزيرة وتقدم قرباناً عظيماً لفينوس. وهكذا، وتحت أنظار الجميع يسحر پاريس الملكة ويكشف عن شخصيته الحقيقية وذلك وسط غضب الملوك ولعناتهم.

تعتبر أوبرا (هيلين الجميلة) محاكاة ساخرة للوحات هوميروس الاتباعية التي حاول اوفنباخ أن يضفي عليها الطابع الابتداعي والپرناسي معاً. وفيها من الهزء والسحر والمجون والموضوعات الموسيقية الملأى بالتنوع والحيوية والابداع مايجعل منها عملاً ناجحاً ومميزاً يصور لنا الجو الاجتماعي العام والمتفرد أيام حكم الامبراطور نابليون الثالث.

** فرديناند هودلر FERDINAND HODLER، الفنان التشكيلي السويسري (١٨٥٣ - ١٩١٨)، نبذة عن حياته وأشهر أعماله.

ينحدر فرديناند هودلر من وسط حرفي بائس. تيتم في الرابعة عشرة من عمره، ويبدأ يعمل وهو طفل رسام اعلانات، ثم رسام «مناظر طبيعية سويسرية» تطبع باعداد وافرة لبيعها من السياح في مدينة طون. وحين قدم إلى جنيف في عام ١٨٧٢، اتبع خلال خمس سنوات دروساً لدى الفنان مين MENN الذي كان تلميذاً للفنان الفرنسي الشهير آنغر وصديقاً للفنان الفرنسي كورو. وجعل منه مين خلال هذه المدة فناناً تأكدت شخصيته فوراً في تصوير المناظر الطبيعية والصور الشخصية - الپورتريه -. وكان يستوحي الريف والحياة الشعبية ويرسم بدقة ورهافة وصفاء في التوازن ويتدرج في ألوانه

بالوضاءة المبالة إلى العتمة والتناقض وذلك في أعماله الأولى . وأضفت اقامته لمدة في مدريد وضوحاً جديداً على ألوانه والشيات كما في لوحته (شواطئ المانزاناريس ، ١٨٧٩ ، في متحف جنيف) وأكدت انطلاقه واستقلاليته .

وعبر عن الصراع الذي بدأه في الثمانينات ليفرض نفسه بتأليف ذات واقعية عدوانية (الغاضب، ١٨٨١، في متحف بيرن) أو لجأ على العكس إلى التقوى والاستسلام (صلاة في منطقة بيرن، ١٨٨٠ - ٨١، في المتحف ذاته)، ويصب هذا العمل في رمزية تأملية إن لم نقل صوفية، وكذلك القول في لوحته (حوار حميم مع الطبيعة، ١٨٨٤، في المتحف ذاته). ويهدف التعبير المسكوب على هالات الوجوه والاشكال الى التضخيم لا الى التشويه التعبيري أو الرؤيوي. ويظهر اجمالاً في المنظر الطبيعي لديه الموضوع بسيطرته المتوازية، كما يظهر التنظيم المتناسب في فرض ذاته على التأليف. وفي لوحته الرائعة **(الليل، ١٨٨٩ - ٩٠، متحف بيرن)** يقدم لنا هذا الفنان المبدع خمسة موضوعات أو خمس لوحات في لوحة واحدة هي من يمين المشاهد إلى يساره :

A - في القسم السفلي من اللوحة : ١) الجانب الخلفي بأكمله على جماله وتناسقه لجسد امرأة عارية تنام على جنبها الأيمن متوسدة ذراع رجل نصفه العلوي عارٍ وهو راقد إلى قربها وقد وضعت ذراعها اليسرى على صدره كأنهما انتهيا قبل قليل من ممارسة الحب . ٢) إلى يسار اللوحة امرأة ذراعاها عاريتان متصالبتان وقد اضطجعت في الاتجاه المعاكس لهما وهي متعبة من عمل النهار وتغط في نوم عميق .

B - في القسم الأوسط من اللوحة رجل نصفه العلوي عارٍ، وقد حملق بعينيه وظهر على وجهه الاضطراب والرعب، وذراعاه مرفوعتان متشنجتان يدفع بهما شبح كابوس تلفع بملاءة سوداء وجثم على نصفه السفلي .

C – في القسم العلوي من اللوحة: ١) انسان شبه عار اتكأ على فراشه ووسادته ورقبته محنية وعيناه مغمضتان يحاول النوم ولكن ملامح الارق ظاهرة على وجهه وعلى هيئته. ٢) في الجهة المعاكسة له في أقصى الشمال رجل وامرأة نصف عاريين ينامان جنباً إلى جنب: المرأة على ذراعها اليسرى خلف الرجل والرجل على ذراعه اليمنى وقد غطى وجهه بذراعه اليسرى وهما مستغرقان في نوم عميق وكأنهما ناما مرهقين من عمل النهار من غير أن يمارسا الحب. ويغلب على هذه اللوحة الكبيرة الجامعة ألوان ثلاثة هي البيج أو الأسمر الفاتح والبني والأسود بالاضافة إلى الأبيض. وقد أعطى الفنان عمله، بتكرار هذه الأشكال المتشابهة، وحدة بنائية منحته سحراً وقوة في الافصاح والتزيين. ومُنِع عرضُ هذه اللوحة الرمزية والتعبيرية الرائعة في متحف جنيف، ولكنها عرضت في باريس ومنحت جائزة بفضل مساعي الفنان الفرنسي بوفي دو شافان CHAVANNES.

وبلغ الاتجاه التشاؤمي أوجه لدى هودلر في لوحته (النفوس الخائبة، ١٨٩١ – ٩٢، في متحف بيرن). على أن نظرته السوداء مالبثت أن تبدلت قليلاً بلوحته التي تبشر بمقدم الربيع وهي ذات طابع سابق للرافائيلية وعنوانها (المنتخب، ١٨٩٣ – ٩٤، في متحف بيرن أيضاً) وطبق منهجية التوازي على المناظر الطبيعية وذلك في التناسب الدقيق لمشى الأشجار في لوحته (مساء خريفي، ١٨٩٢، في متحف نيو شاتل)، وكذلك في أول لوحة رسمها لبحيرة سابراً أعماقها في الايقاع الاهليلجي الذي تشكله الغيوم والضفة (منظر بحيرة ليمان، ١٨٩٥، في بيت الفن بزوريخ).

ثم انتقل هودلر إلى رسم اللوحات الجدارية الكبيرة وذلك باللجوء إلى تعدد الألوان وأبهتها. وحققت له بضع لوحات كبرى ومنها (الانسحاب من مارينيان، ١٩٠٠، في متحف زوريخ) شهرة واسعة وأكدت على تجديد التصوير الجداري في مفترق القرن وفرضت اسم هودلر على أوروبا بأسرها. وبعد مايقارب الخمسين سنة من الحرمان والعوز تتالت التكريمات والطلبات

وخصوصاً من النمسا وألمانيا، ومن البندقية أيضاً إلى باريس. وتعبر لوحته (النهار، ١٨٩٩ - ١٩٠٠، في متحف بيرن) عن الدهشة التي تشعر بها، أمام تدفق ضوء الشمس، خمس نساء جلسن في نصف حلقة على مرج مزهر: وهكذا مع المجد تمثل لدى الفنان التحول إلى التفاؤل وتبنّي الألوان الضاحكة، وان يكن فيها شيء من المغالاة في السطوع. ومن لوحته (عن الربيع، ١٩٠١، متحف مدينة إسن) إلى لوحته (المرأة المنتشية، ١٩١١، متحف جنيف) تتناوب الاسترخاءات الفاتنة للنساء بلا غوى مع التصرفات اللطيفة أو القاسية للرجال. وفي جميع هذه التآليف، وقد عاد إلى رسمها بأشكال متنوعة، بلغ هودلر قمة التصوير التزييني، الأمر الذي يجعل منه رائداً كبيراً من رواده.

ولقد أبدع الفنان أيضاً في رسم الصور الشخصية للرجال والنساء، ويبلغ عددها خمسين صورة من أشهرها (الايطالية، ١٩١٠، متحف بال) و (صورة ذاتية للفنان نفسه، ١٩١٤، متحف شافهاوس) ويقترب في هذه اللوحات من لوحات فان غوغ وسيزان ومونش MUNCH، كما يقترب في رسم المناظر الطبيعية من الاثنين الأولين.

يعتبر هودلر فناناً سويسرياً محضاً وخصوصاً بانعزاله: وقد تم تطوره الفني بمنأى عن كل تأثر معاصر مباشر، علماً بأنه اثر هو نفسه في جيل من الفنانين التعبيريين الألمانيين والنمساويين، ولكنه لم ينشىء مدرسة خاصة به إلا لدى أتباعه من السويسريين. وبالرغم من أنه ينتسب إلى القرن التاسع عشر في كثير من ابداعاته إلا أنه يعتبر رائداً من كبار رواد القرن العشرين ولا سيما باسهامه في تفتح «أسلوب ١٩٠٠» وفي خلقه ابعاداً واحجاماً جديدة فيما يسمى بالتضخيم.

هوامش

* إتيين دولا بوتيسي: كاتب فرنسي (١٥٣٠ - ١٥٦٣)، وعالم أنسي، صديق مونتيني. ثار على الاستبداد في (مقالته عن العبودية الطوعية).

كتاب الشهر

تقابل الفنون

ميخائيل عيد

مهمة الفن أن يجعل البصر، والبصيرة أرحب، والخلق أسمى، والمشاعر أرهف... والفنون كلها تخدم هذه المهمة النبيلة... وحين نسأل: كيف؟ نكون قد شرعنا نخوض خضم المسائل المتشابكة غير المحدود.. فالظاهر جلياً كل الجلاء هنا هو على درجة من الغموض عسيرة على التفسير... فكيف يمكن الافصاح عن غموض الظاهر؟

*ميخائيل عيد: شاعر من سورية، له عدة أعمال مطبوعة، خاصة في أدب الأطفال والترجمة.

ان غـاية الفن هي التي توحـد الفنون، أو هي التي تتـلاقى عندها الفنون.. وفي الأعـالي تلتقي الجمالات الصاعدة من أرضيات متباعدة وتتجمع في نقطة هي الذروة من سمو كل جميل.. فتتعدد الآلات ويتوحد النغم.. فأين يكون الافتراق، وأين يبدأ الالتقاء؟

إن السيد ايتيان سوريو يخوض تجربة الاجابة.. وأحاول أن ألخص لكم ماقال..

كثيرون هم الذين يصلّون ضارعين: «لاتدخلنا في التجربة» وأنا الآن في عمق التجربة، فهل تنفعني صلاتي للخروج منها بشيء من الفائدة؟

قد لاتفيد الصلوات مالم يرافقها صدق النية وصدق العزم. واذا وجد الصدق والعزيمة فهل يفيدان وحدهما من رُمي في البحر وهو لايجيد السباحة؟

لم يبق لدي إلا مابقي لديه من التخبط.. أما أنا فقد ألقيت نفسي في هذا البحـر ولم يلقني أحـد.. فـصلوا من أجلي، جـزاكم الله خـيراً، واعذروني لما ستجدونه من تخبط.. فهذا الكتاب يستحق المغامرة على كل حال، وقد يشفع لي ذلك عندكم.

قد يكون أصعب مافي الأمر أن كتاب «تقابل الفنون» الذي أعالجه هو كتاب مترابط الأفكار والفقرات باحكام، ولغته علمية، دقيقة الدلالة ومحددة.. وهو يعالج موضوعاً واحداً يتكامل كالبناء.. فلاترهل ولاحشو.. فكيف يوجز؟

ترجم الكتاب بدر الدين القاسم الرفاعي وراجع الترجمة عيسى عصفور، وهو يحمل الرقم (٢٠) من سلسلة «دراسات نقدية عالمية» التي تصدرها وزارة الثقافة في دمشق.

نعرف من سيرة المؤلف التي تتصدر الكتاب أنه «ترأس الجمعية الفرنسية لعلم الجمال، واللجنة الدولية لدراسات علم الجمال» وله عدد من المؤلفات (ص٦) ثم نتقدم من المقدمة بمزيد من الحذر.

يقتبس المؤلف قول هوغو «الريح هي الرياح جميعاً» ليحاكيه بالقول: «الفن هو الفنون جميعها» وليؤكد وحدة الفن.. فكلمة فن تبعث في خاطرنا

كل الفنون . ومع ذلك يبقى السؤال : «ماهو العامل المشترك بين الكاتدرائية والسمفونية، بين لوحة التصوير والقارورة الخزفية، بين الشريط السينمائي والقصيدة الشعرية؟»

إنه سؤال مثير مع أن الكثيرين يتكلمون عن سمفونية زرقاء في اللوحة، وعن ألوان شعرية ساطعة أو خافتة، وبقدر ماهو مثير فان الجواب عنه عسير . . فعمر الفنون طويل ودربها أطول، إنه يمتد من الكهوف الى ناطحات السحاب، مروراً بآلاف المعابد والتماثيل والقصور والملاحم وغيرها . والنظريات الكلية إما أن تقوم على الحدس أو أنها «مستغلقة من الناحية الفلسفية كل الاستغلاق» (ص٨-٩).

والبحث في طبائع رجال الفن لايجدي مالم ندرك الفروق النوعية وما يجب اغفاله أو تجاوزه. فثمة تفكير بالأصوات وآخر باللون وثالث بالحجم ولكل منها سماته المحددة، وثمة تنوع في الالتزامات الفنية، وفي اللغات أيضاً . . والى جانب الفروق ثمة تشابهات . فالشعر قد يكتب التمثال كتابة . . لكن الأمر ليس على مثل هذه البساطة فثمة من «درس العناصر الطبيعية درساً شعرياً» مثل باشلار (ص١٢) اذ اعتنى بما «يتخيله هو الشاعر» من أمر المادة لها «كما يسيطر عليها النحات أو المعمار أو الموسيقي» «فالشاعر أو النقاش لايعنيان بتقدير مقاومة المواد أو فرجة القناطر» ويشترك الفنانون عامة في أن كل فنان «يُكره المادة على الافصاح عن أحلامه، شريطة أن يجعل أحلامه، قبل كل شيء، مقترنة بالمادة وملتحمة بها» (ص١٣).

ومن الحق علينا «أن نعالج كل فن في لغته الخاصة» اذ ثمة فنون غير قابلة «للترجمة» الى فنون أخرى (ص١٤) «إن النقل المسبق لبنية أحد الفنون الى معطيات فن آخر، ضرب من الاحالة والاجحاف» فبنية عالم الأصوات مختلفة جوهرياً عن بنية عالم الألوان (ص١٥).

ويورد المؤلف الاعراضات التي جابهه بها النقاد والباحثون وعمل على ايضاح نظرته وتفنيد مأأورده، ساعياً الى الظفر «بتحليل بنيوي للأعمال الفنية على اختلاف أنواعها» من أجل ادراك «أوجه الخلاف الايجابية

والنوعية الكامنة في بنية كل فن» ومن أجل «ادراك أوجه الشبه بينها، بماخفي منها وماظهر» وهو يعلن أنه قد عدل «عن المناهج المطروقة» في معظم الأحيان، «ولاسيما تلك التي تزعم أنها تجريبية وماهي بالتجريبية إلا في ظاهرها، أو كانت على كل حال غير ملائمة لما سعينا اليه من أهداف» (ص١٩).

الفصل الأول من الكتاب مكون من ثلاثة أسطر ونصف السطر، اذ يحدد موضوع بحثه قائلاً «بين تمثال ولوحة، وبين قصيدة وقارورة، وبين كاتدرائية وسمفونية، الى أي حد تبلغ أوجه الشبه وقوى التجاذب والقوانين المشتركة؟ وماهي أيضاً أوجه الخلاف التي نستطيع اعتبارها نوعية أو أساسية؟» (ص٢٣)

فاذا كان الفنانون لم يعبدوا إلهاً واحداً فهم «سدنة في معبد واحد، ويعبدون «آلهة من سلالة واحدة. وربات الالهام اخوات شقيقات» يقول هوغو:

«إنما نحن أخوة
الزهرة يبدعها أكثر من فنان» (ص٢٥)

وقد يبدو «لطيفاً» وممتعاً، نقل بعض الاصطلاحات من فن الى آخر، كالكلام على «سمفونية بيضاء» و«اقدام الراقصة كأعذب الالحان» وثمة كلام على البناء الهندسي للموسيقى وعلى «ايقاع احدى البنايات» . . لكن الموضوع خارج عالم الألفاظ «في غاية المشقة» فالفن «استطاع أن يبتدع عالماً بأسره زاخراً بمختلف الكائنات» منها المرئي ومنها غير المرئي أو غير المادي، (ص٢٦) وقد يعتبر الفن «لوناً من ألوان الجنون الالهي» فما الجوهري والثابت الذي يلتمسه الفيلسوف فيه؟ إن موضوع «تضامن الفنون» هو حجر الزاوية لجميع مايعرض له من مسائل هامة» وهو السبيل الوحيد الى ادراك «النشاط الخلاق المنشىء للكائنات» (ص٢٧)

والموضوع يغري الفنانين أيضاً . . وهم ينقلون بعض المؤثرات من فن الى آخر، مطبقين «على فنهم قواعد لاعهد لهم بها من قبل، لكنها اثبتت قيمتها في مجال آخر» (ص٢٨)

وما لاشك فيه «أن الشعر والعمارة والرقص والموسيقا والنحت والتصوير نشاطات متواصلة فيما بينها، ومتداخلة تداخلاً خفياً عميقاً من الناحية الروحية. لكن الفوارق بينها شاسعة» (ص٢٩).

فاذا كانت اللوحة، مثلاً تكشف عن «كيانها في ومضة خاطفة» فان عمل الموسيقي متتابع لايفصح عن ذاته «إلا مطرداً على طول الزمن» وهو «يتوجه الى السمع بينما يتوجه عمل المصور الى البصر» ومع ذلك ندرك «أن النشاطين متآخيان في الصميم» (ص٣١) وقد تكشف النقاب «عن نسب هندسية أو أشكال بنيوية تصح في الشعر والعمارة كما تصح في التصوير والرقص» فما هي «القاعدة التي يشارك فيها النحات وعازف الناي؟»

«يقول افلاطين: فن العمارة هو ماتبقى من البناء بعد أن تقتلع الحجارة» لكن كيف؟ «السبيل الوحيد هو أن نُشهد الصوت على الحجارة والجسم المتحرك على الألوان والصلصال على الألفاظ، حتى يستبعد أحدهما الآخر، فنجعل التباين في كل فن على حدة، ونحفظ للفن ماهو أثبت وأبقى» ونعني بذلك «روح التضامن بين الفنون وشرعته» (ص٣٢-٣٣).

ويطلق المؤلف اسم «علم الجمال المقارن» على البحث «الذي يكون قوامه الموازنة بين الأعمال الفنية، وبين مختلف الاجراءات في سائر الفنون» (ص٣٥).

في الأدب المقارن الذي يعتمد على «الاختلاف اللغوي» الذي هو الأصل في «تمييز الجماعات» (ص٣٨) تبقى الفروق «العنصرية أو القومية» «شديدة الأثر» وقد تؤثر في الفنون الأخرى أساليب التراث «والمعتقدات التي تفصح عنها النماذج. لكنها تظل في نطاق واحد» (ص٣٩) فالفروق «العنصرية فيها أقل شأناً» أما في الموسيقا فاللغة واحدة «وفيها يسهل الاقتباس الحرفي وتكون المحاكاة أمراً ممكناً ومباشراً» وفي التصوير تسهل استعارة هذا الموضوع الزخرفي أو ذاك، أو هذا الشكل أو غيره من أمم أخرى، أي يمكن هنا الاقتباس أيضاً. لكن حتى هذه الفنون «تقتضي المحاكاة

بينها أن يعمد المرء إلى مايشبه الترجمة وإعمال الفكر في مادة تعبيرية مغايرة كل المغايرة. كما تتطلب خلق مؤثرات فنية متوازية وغير متماثلة تماثلاً حرفياً» (ص٤٣) وقصارى القول «إن الدراسة الجمالية للأساليب المحلية ليست إلا فصلاً من فصول علم الجمال المقارن». وحاشا «لنا أن نزعم بأن علم الجمال المقارن هو الأسلوب الوحيد أو الفريد الذي ينبغي المناداة به في الابحاث الجمالية. فالأساليب كثيرة، وكثيرة هي وجهات النظر» التي قد يسهم فيها معاً «كل من علم النفس، وعلم الاجتماع، وألعلم الوضعي للأشكال، والتأمل الميتافيزيائي في الفن» (٤٥) وتبقى المقارنة هي المنهج المفضل. أما الوصول الى جوهر الفن فيحتاج الى «علم بكامله» الى «ابستخدام مفاهيم تقنية ولغة محكمة وتجارب صحيحة،.ودراسات كفيلة بأن تجعل البحث والمنهج متلائمين» (ص٤٧) مع عدم ابقاء الحديث عن الفن حديثاً فنياً «فالعبارات الأنيقة في الفن لغو واطناب» والفن «خليق بما هو أفضل من هذا» (ص٤٨) وينبغي تجنب «مزالق المجاز والتشبيه وهما آفة علم الجمال المقارن» (ص٤٩) وكم أخطأ الباحثون الذين تخيلوا «أنهم عثروا دفعة واحدة على القانون الأوحد أو السر النهائي للجمال والفن» (ص٥١). إن ذلك أبعد منالاً وعلينا «أن نأخذ أنفسنا بالصبر والتشدد في الطلب والمثابرة في البحث» (ص٥٢) فليس «الفن مجرد فكرة خاصة تراود ذهن الفنان وتستأثر به، بل هو أيضاً جملة من الضرورات المتحكمة التي يذعن لها، فتكون له هادياً، ويختبرها في مزاولة عمله، وتتجلى في انتاجه» (ص٥٥).

ويعرف المؤلف الفن بالقول «إنه النشاط المبدع الخلاق، إنه جملة الاجراءات الموجهة والمعللة التي تهدف عمداً الى أن تخرج من العدم أو السديم البدائي أحد الكائنات حتى توفي به الى غايته من التكامل المتميز المحسوس الذي يفرض ذاته في وجود لايقبل الشك» ومايعنينا «ليست الناحية التقنية بمعناها التنفيذي والعملي، بل الفكر الذي يبعث الحياة أو على وجه التحديد، الأسباب الحافزة لجميع الأفعال التي تتم من خلالها عمليه الخلق والانشاء، وهو ارتقاء الكائن تدريجياً من العدم الى الوجود الكامل»

(ص٦٣) والفن ليس ضرباً من الجنون، كما يراه بعضهم إنه «ديالكتيكية الارتقاء الخلاّق إنه «الفطنة المبدعة» وهو يحتوي على «حصافة ونباهة وقواعد واعتدال وسداد في الرأي» وكل لمسة من اللمسات الفنية يقدرها الفنان «تقديراً سريعاً بحمية وشوق»(ص٦٤).

وكل لمسة سابقة تكون تمهيداً لكل «الأفعال المقصودة والموزونة المؤدية الى اللمسة الأخيرة، وهي الغرض النهائي من تعاونها العميم» كل ذلك يمكن أن نسميه «ديالكتية الفن، أوسر الممارسة المبدعة للأدب الفني» (ص٦٥).

والفن «ضرب من ضروب النشاط الغائي» وغائيته فريدة في نوعها(ص٦٧). واذا كان لعباً، كما يزعمون فانه لعب، يخلق عوالم كاملة. وكائنات هذه العوالم كالبشر بل قد تكون «أشد تفرداً وواقعية. والذي لايعي هذه الحقيقة، لن يستطيع أن يفهم من الفن شيئاً»(ص٦٩).

وقدرة العمل الفني على التأثير «هي أوضح دليل على مثول هذا الكائن الفذ بين أيدينا»(ص٧١) والهدف المباشر والمكون للفن هو الوجود الكافي «لكائن متفرد، وهوالعمل الفني»(ص٧٣) والفن ينطوي على جهد فلسفي أو علمي «يسعى الى بناء فكري أو فرضية كبرى، »(ص٧٤) والفنون نشاطات نموذجية وهي أكثر تركيزاً وصفاء.

ويأتي السؤال هل «يصح أن نطلق اسم الفن على كل عملية تنشيء كائناً ما؟» «أيكفي أن أنجب ولداً حتى أصير فناناً؟»(ص٧٧)

في مثل هذه الحال تكون الطبيعة هي الفنان. وهي تنجز ماتنجز وفق قوانينها أو «خبطها خبط عشواء» فهي لاتقوم بنشاط مبدع. واذا كان ثمة فن فهو «فن غامض لاشعوري»(ص٧٩) يختلف «اختلافاً واضحاً عن الفن الانساني» (ص٨٠) وفن الطبيعة «متعثر تشوبه الشوائب» وهي لاتتقن إلا «ماكررته تكراراً لانهاية له في عمليات درجت عليها دائماً، (ص٨٢) والفن الانساني «أصفى، وإن كان أضيق في عدته ووسائله» وهو يعتمد على الفن الطبيعي وينقي أعماله «ليستخرج بعض ما يفصح عنه من مثل عليا، ويقتبس من كنوزه المترعة بالأشكال التي لايستغني عنها لبلوغ أغراض مغايرة». وهو

يجاوز الفن الطبيعي «بفضل مايتمتع به من حرية»(ص٨٣-٨٤) ويسخر الأشكال لأغراضه الخاصة.

وللفن «وجود متعدد لاحصر له، وهو يسعى سعياً خارقاً الى الخلق والانشاء. يعتمد تارة على الخيال، وأخرى على المعاناة الحسية الملموسة» وقد يبدو صعباً متردداً، وقد يبدو بطيئاً أو خاطفاً ومهيمناً، ويبدو قريباً جلياً حيناً، وخفياً حيناً، «رحابة مترامية الأطراف يجتازها كلها بسهولة ويسر» (ص٨٧) ويمكن أن نقول «الفن هو العنصر المشترك بين السمفونية والكاتدرائية، بين التمثال والانية، وهو الذي يتيح لنا الموازنة بين التصوير والشعر، أو العمارة والرقص» (ص٨٨) وهو «يقوم على عدة مستويات وجودية ولايستغني عن واحد منها» (ص٩٢).

فثمة وجود فيزيائي للفن. وبالتجسيد الفيزيائي «يبدأ الأثر الفني بالوجود الايجابي بالمعنى الصحيح ويستقر فيه» (ص٩٤) وثمة أعمال لها جسم واحد «التمثال واللوحة» وثمة أعمال تطالعنا «بأجسام عديدة عابرة» «الموسيقا والاثار الأدبية» وتبعث فيها «الحياة بعثاً مختلفاً دائماً من بعض الوجوه، ويكون فيه أثر متفاوت لشخصية المنفذين، وارادتهم ونزواتهم» (اعادة العزف أو تلاوة الشعر الخ) (ص٩٥) والجزء المادي «جزء لايتجزأ من العمل الفني بكامله، وخليق بهذا العمل أن يزهو بحضوره الفيزيائي»(ص٩٩).

والعمل الفني «يستلزم قواماً ظاهرياً محسوساً. فليس هناك تصوير غير مرئي، ولاتمثال يتعذر لمسه، ولاموسيقا غير مسموعة، ولاقصائد بغير تعبير لفظي»(ص١٠١) لكن المبالغة هنا لاتجوز فالقصيدة تتجاوز «صعيد الموسيقا اللفظية البسيطة» وفي النحت عناصر «وتضاف الى القيم اللمسية» أي ثمة في الفن مايربو على الظاهرة الحسية. . (ص١٠٢) ثم إن الخصائص الحسية «تقيم حداً فاصلاً» بين التصوير والموسيقا، مثلاً (ص١٠٣) واحدى مزايا الفن الأساسية «أنه يصقل الصعيد الظاهري ويكثفه أيضاً حتى يبرزه في كل صفائه الوجودي» وهذه «الظاهرة الخالصة لاتبرأ من شوائبها ولاتتجلى في نقائها الوظيفي، إلا في الأثر الفني أو من طريق الفن» (ص١١٠).

والعمل الفني، فوق ذلك «يؤلف احدى المعطيات المتوفرة لي على صعيد وجودي جديد وأعني به صعيد الشيء أو الأشياء المشخصة أو الأشياء التي استحضرها الفن، ويؤلف مجموعها كلاً متسعاً مغلقاً على ذاته وقائماً بنفسه، بوصفه احدى المعطيات التي تنظم عالماً خاصاً» (ص١١٤-١١٥) وليس «هذا العالم ملزماً، بحال من الأحوال، باحترام جميع قوانين مانسميه العالم الواقعي»(ص١١٦) وقد تكون له «علاقة محددة بما نسميه الواقع وقد تتحول هذه العلاقة من مجرد النقل الأمين حتى الالهام المجمل والمحاكاة في الروح أو الجو العام مروراً بالتعليق والتأويل الحر الطليق»(ص١١٧).

«ولاننسى تلك الحالات التي تختلط فيها الأزمنة والأمكنة اختلاطاً مقصوداً حتى تؤلف عنصراً من عناصر الجمال في الأثر الفني» (ص١١٨) ويبقى العمل الفني متمتعاً بثراء «لانفاد له» وهو «متميز بكيانه الوجودي عن جملة تلك الخصائص الحسية التي يظل منوطاً بها بعض الشيء ويظهر بفضلها»(ص١١٩).

واذا كان «التنظيم الشيئي» لايخص إلا جانباً من الفنون التصويرية فانه في الفنون الزخرفية أو الموسيقية «يحتوي العمل الفني ذاته وبكاملة ويرتبط به مباشرة سواء كان كنيسة أو مسلة أو قطعة موسيقية، أو رقصة»(ص١٢٢) والعمل «التشخيصي ينشيء من حوله عالماً من الكائنات أو الأشياء التي لاتقبل الاندماج فيه» (ص١٢٣).

وثمة في كل عمل فني مايتعدى الحضور البسيط لما «يعرض على تصورنا من كائنات» إنه وجوده المفارق، هالته، جوه الجمالي الصرف. وهو احساس «بسر خفي ينبعث» منه «على نحو مبهم ملغز» وهو «ينم عن مستوى جديد بالقياس الى ماتعرفنا اليه من مستويات»(ص١٢٥-١٢٦) وكثيراً مانعجز عن وصفه وقد نرى فيه «جملة من الرموز» لايكن الافصاح عن فحواها.. وهذا «العنصر الخفي» لايحظى «به الفنان إلا بعد لأي، ويجزى عليه خير جزاء» (ص١٢٧) وقد يقول «ميتافيزيائي قنوط: ربما كان الوهم دائماً الكلمة الأخيرة في انطباعنا هذا» فنقول: «يكفينا ذلك حتى نسجل

المحتوى الوجودي لهذا الوهم على رصيد الفن بوصفه جزءاً من مضمون العمل» هذا «إن كان لابد من وهم» (ص١٢٨) وسيبقى الوجود المفارق الذي يرقى اليه الأثر الفني متجاوزاً المستويات الوجودية، ويمد أجنحة العمل الفني «الى أبعد مايطيق الكائن من حدود لايتطرق اليه بها الشك والنزاع»(ص١٢٩).

ومستويات العمل الفني تشكل «كائناً وحيداً متفرداً يمكن تحديده في درجات متنوعة» وينجم عنها «أصداء داخلية متبادلة في كيان عضوي مبني بناء متقناً»(ص١٣٢) ومن ثم نستطيع أن نقول: إن الفن «هو الذي يؤول بنا الى الشعور بعصر مفارق بالقياس الى عالم الأشياء والكائنات التي يتوسل في عرضها بوسيلة وحيدة ألا وهي تنظيم بعض الخواص الحسية استناداً الى جسم فيزيائي أعد لانتاج هذه المؤثرات»(ص١٣٣).

وقد يعزى تنوع الفنون الى تنوع «الخامات المستخدمة» «لأن تنوع المواد أمر واضح في الفنون وعلى قدر من الأهمية»(ص١٣٧). فالنحت يستخدم «ألوف أنواع من الحجارة وغيرها، والموسيقى «فن الهواء المهتز» والمنظور الجوي يستخدمه أكثر من فن.. وكذلك الحال مع كثير من المواد.. وثمة عين تمارس اللمس، وثمة يد تمارس البصر وتبقى المادة «متداخلة تداخلاً عشوائياً» «في شتى مجالات الفنون»(ص١٤٢).

وثمة من يقسمون الفنون الى مكانية وأخرى زمانية -المكانية كالعمارة والتصوير والنحت الخ على سبيل المثال، والزمانية- كالموسيقا والشعر أي التي لاأبعاد تقاس فيها إلا حين تنشر.. وهذا التقسيم غير دقيق.. فما من بناء يقدم نفسه دفعة واحدة.. والمكان يوحي متأثراً بخلفيته.. من غيوم ومطر وغيرها، وفن السينما يستخدم «الاثنين معاً ويؤلف بينهما»(ص١٤٥).. ويبقى كل تقسيم نسبياً.. والطابع النوعي لأحد الفنون «لايترتب على استخدام نوع واحد من المعطيات الحسية»(ص١٤٧) فثمة تنوع على الصعيد الظاهري.. واختيار خاصة حسية معينة لتكون «الأداة الأولى» قد تسفر عنه نتائج خطيرة(ص١٤٨).

فهل نستطيع حصر «الخواص القابلة للاستخدام فنياً؟» ولماذا لم تقم فنون نوعية للذوق والشم واللمس والثقل؟ هل يرقى الطبخ الى مرتبة الفنون الجميلة؟ «وهل توجد موسيقا خاصة بالعطور والرياحين؟»

إن الظروف الواقعية والعملية وحدها «هي التي أعاقت أو ضيقت الخناق أو حالت دون قيام طائفة كبرى من الفنون كان من الممكن انشاؤها نظرياً»(ص١٥٢) ولنذكر هنا صعوبة «انتاج» الكثير من المشاعر انتاجاً موثوقاً ودقيقاً. وقد أسهم تاريخ النشاط البشري كله «في وضع الجدول التقليدي للفنون الجميلة وقصر ظواهرها المستخدمة على العناصر التالية: الخط واللون والنتوء والاضاءة والحركة والنطق والنغمة الخالصة» (ص١٥٥).

ويعرض المؤلف ضروباً من تقسيم الفنون الى «واقعية وأخرى مثالية» أو «فردية وأخرى اجتماعية» ويعلن أنه لايدري ما الفائدة من ذلك.. وهو يعتبر المحاكاة ليست أكثر من «وسيلة بسيطة تافهة من وسائل التعبير الفني».. ويعتبر «تصنيف الفنون الى ذاتية وموضوعية» مجرد سخف «والدار ليست أكثر ذاتية من اللوحة» (ص١٥٨-١٥٩) وهو يقسم الفنون الى أشكال من الدرجة الأولى وأخرى من الدرجة الثانية «إن الشكل الأولي، من الناحية الانطولوجية وبالنسبة الى العمل الفني، محمول على الذات، والشكل الثانوي محمول على الغير»(ص١٦٢) ثم يقدم العديد من الأمثلة التوضيحية ليخلص الى القول: «فالسمفونية والقصر والكاتدرائية والأرابسك والرقص لاتعرض علينا إلا شكلاً أولياً، على حين تكون أعمال الدرجة الثانية، كاللوحة والتمثال والرسم التشبيهي (يضاف اليها الشعر والرواية كما سوف نتحقق من ذلك) قادرة على تقديم الشكلين معاً- الأولي والثانوي- وتتوثق بينهما وشائج طريفة»(ص١٦٤).

ويمضي المؤلف قدماً فيؤكد أن «كل عمل فني من الدرجة الثانية» يشتمل على «عمل فني من الدرجة الأولى» والدرجة «الثانية» هنا لا تعني أولوية الترتيب بل أريد «بها علاقة احتواء وتعقيد» (ص١٦٨) فالرقص «هو فن الدرجة الأولى الذي يقابله الايماء في الدرجة الثانية» (ص١٦٩) وتؤلف

«العمارة والنحت زوجين متوافقين على غرار الرقص والايماء، أو الارابسك والرسم التشبيهي. ينشىء أحدهما فناً من الدرجة الأولى، وبنفس المجموعة من الخصائص الحسية، بينما ينشىء الآخر فناً من الدرجة الثانوية ينطوي ضمناً على الأول ويطابقه، إن لم نعتبره إلا شكله البدائي»(ص١٧٠).

ويتكلم المؤلف بتفصيل على «الجدول العام لمنظومة الفنون الجميلة» قبل أن ينتقل الى «احصاء العلاقات الفنية الأساسية» اذ يتكلم على «علاقات التجاذب الجمالية بين سائر الفنون» مثل وشائج القربى «التي تربط بين طرفي كل ثنائيـة» وتصبح «على كل ثنائي يحتل نفس الزاوية داخل مخططنا»(ص١٨٣) وعلى «مايصل بين فنون الدرجة الواحدة جميعاً» لأن «كلاً منها ينسق مادته تنسيقاً متماثلاً، حسب ايقاعه الخاص، متحرراً من ضرورة تشخيص الأشياء والكائنات المنتشرة في عالم الواقع أو الوهم، فلا تستجيب في تنسيقها وتشكيلها إلا لما يمليه البناء الجمالي للكائنات المقومة لها» أما فنون الدرجة الثانية «فيرجع تماثلها الى اللحمة المزدوجة التي تنتظمها: في المقام الأول موسيقاها الداخلية البدائية. وفي المقام الثاني ماتكتسبه من تضخم انطولوجي» مستمد من عالم الأشياء والكائنات التي «تطرحها من ابداعها التشخيصي» (ص١٨٤) وقد ينجم نوع من التجاذب «عن توسط عنصر يقوم بتوحيد العمل الفني المركب» (ص١٨٥). . وثمة تجاذب يجمع بين عملين يوحيان بروح واحدة. . مثل الموسيقى المرافقة للمسرحيات أو الصور المرافقة للشعر الخ.

وقد يكون ماتمدنا به الفنون «صورة مصغرة لأحد العوالم لكن كل صورة كون بأسره»(ص١٩٤).

أما العلاقات المتبادلة بين الفنون فكثيرة. . وللموسيقا والأدب «وضع خاص في جدول الفنون بسبب تكاملهما التام تقريباً» وهنا يستطرد المؤلف الى الاشارة الى «العلاقات المتبادلة بين مختلف الحواس (بمعزل عن الفن) والتي قد تنشأ نفسياً وموضوعياً» كي يصل الى السؤال الهام «هل نستطيع اقامة علاقات بين الفنون استناداً الى مثل هذا التجاوب المباشر بين احساس وآخر؟»(ص١٩٧).

ويورد المؤلف أقوالاً لبودلير «الرياحين والألوان والأنغام المتجاوبة فيما بينها» ورامبو «في الحروف الصوتية التي يسمعها ملونة» وقول بودلير بوجود «علاقات متبادلة بين الحواس» الذي تأثر بالشاعر شيلي: «كل نأمة ونظر وضياء وصوت

متناغم مع تلك الموسيقا الشاملة

وكأنها روح للحياة وجوهرها

أو رجع الصدى لحلم يسبق وجودنا الراهن»(ص١٩٨)

ويذكرنا بأن غوته من أقدم الذين قالوا بفكرة «العلاقات المباشرة بين الحواس. ولقد قرأنا ماكتب حول مذاق الألوان» وكل ذلك مرتبط بأصول قديمة (ص١٩٩) كي يصل الى القول إن مثل هذه العلاقات بين الأحاسيس «خارج الفن وداخله» ماهي إلا «وسائل متيسرة لايفيد منها الفن ولا تصح أساساً تقوم عليه منظومة واسعة ومتينة من الروابط الفنية المتبادلة. . فالعلاقات الوحيدة التي يأخذها الفن على عاتقه في هذا المجال هي التي ينشئها من عنده في عالمه الخاص» وهي ليست سابقة للسحر الفني بل هي جزء منه (ص٢٠٣).

ومن ثم يعود الى الكلام على الروابط «الوثيقة التي تشد الموسيقا الى الأدب، والأهمية الجمالية التي تتمخض من علاقاتهما المتبادلة واشتراكهما في أعمال فنية مركبة» ثم يعمّل على اثبات «بعض المفاهيم الدقيقة المتصلة ببنية العمل الأدبي، على صعيد الطريقة المقارنة» ويعلن أن «الأدب لايشخص شيئاً» (ص٢٠٥) أي لايسخر أصوات اللغة لتصوير معالم «الأشياء التي يعرض لها، أو يحاكي أشكالها على نحو ماتفعل اللوحة عندما تصور معالم الأجسام الماثلة فيها وألوانها» ولم تكن المحاكاة أبداً «غاية فنون الدرجة الثانية» ونجد في الأدب «الازدواج في الشكلين الأولي والثانوي» (ص٢٠٦) وانسياب الحروف وايقاعها، وحركة العبارة والمقطع وتتابع المقاطع وماشاكل ذلك في الأدب تشير الى القرب مع مبدأ موسيقي من «نوع الميلودي»(ص٢٠٧).

ويتكلم كلاماً جميلاً ومفيداً على الفن الروائي وغيره من الفنون من موسيقا وفن تشكيلي ليخلص الى أن الصرف في الأدب يؤدي الدور الذي «تؤديه في العمارة قوانين مقاومة المواد والتوازن الفيزيائي والانتشار الضوئي في الانارة الخ»(ص٢١٣) ولاينسى أن يذكرنا بأن «القيود الملازمة للمادة اللغوية هي بحد ذاتها مستقلة عن الفن» ولا «تكتسب هذه القيود أهمية فنية» «وسوف تطالعنا هذه المسألة بالذات في مجال الموسيقا، بصدد الأثر الذي تحدثه القوانين الصوتية الفيزيائية في تنظيم الواقعة الموسيقية تنظيماً فنياً» (ص٢١٤).

«ورغم هذا المجال من التقارب البدائي، تظل الوسائل الحسية المستخدمة في الموسيقا والأدب متباينة كل التباين». . فثمة قصور في الموسيقا وفي المقابل «تستطيع الموسيقا أن تقوم مقام الفن اللفظي من الدرجة الأولى، وبالتالي تغني عنه وتجعل وجوده ضرباً من العبث»(ص٢١٧).

ويموسق الشعراء قصائدهم، ويماثل الموسيقيون موسيقاهم مع عالمْ القصيدة، وتبقى موسيقاهم أكثر إبهاماً. . لكن الموسيقا تستجيب للشعر «بل كأنهما رجع الصدى لعالم واحد يطرحه كل منهما»(ص٢١٩).

ويتباين الفنان، ويلتقيان، ونتابع جوانب التقائهما وافتراقهما. . فتعجز الموسيقا، أحياناً، عن ايصال مايوصله الشعر، ويعجز الشعر «عن منافسة الموسيقا اعتماداً على امكانات الصوت المنطوق»(ص٢٣٠).

وكلما «حل الغناء محل النطق تحقق التقدم واتجهنا بكل سهولة نحو الموسيقا الحقيقية»(ص٢٣٢)ومع أن الشعر لن يصير موسيقا، ومع أن الموسيقا لن تصير شعراً فان ذلك لايمنع الموسيقا من أن تخطو نحو الشعر ولا يمنع الشعر من أن يخطو باتجاه الموسيقا. .

ويرى المؤلف أن المقارنة بين الأدب وغيره من الفنون قد تكون «نافعة للشعر نفسه» (اذا نهجت نهجاً سديداً) (ص٢٤٤) ثم يسهب في الكلام على كتاب «الشعر الفرنسي» لمؤلفه موريس غرامون وماجاء فيه من تحليلات ومقارنات تخص الشعر الفرنسي وموسيقيته. .

وينتقل الى الكلام على «الارابسك والميلودي، «المدخل» منطلقاً من الكلام على «انسياب موجة الشعر الايقاعية . وهي أشد وسائله سحراً. بل هي لفتة السحر بالذات أو الحركة التي -بمجرد اصدارها- تناط بها فضيلة ما وتأثير فعال وعمل خارق أشبه بالرقية والتعويذة والتعزيم» ثم يسأل : هل لفظة «أرابسك هذه مجرد تشبيه أو مجاز؟ وهبها اقتصرت -عند تطبيقها على الايقاع الشعري أو انسياب النغم الموسيقي- على الشارة فقط الى مبدأ فني مشترك ووضع متجاور في جدول التصنيف؟ أليس من سبيل الى تعميق هذه العلاقات المتبادلة؟ تلك هي أهم مسألة نتصدى لها»(ص٢٦١).

ويسأل «هل يوجد تلاحم وثيق من الناحية المورفولوجية بين بعض رسوم الأرابسك وأنواع من الميلودي؟ أم هناك قوانين بنيوية متماثلة تتحكم تحكماً دقيقاً بفنون متباينة كل التباين؟» (ص٢٦٢) ثم يطلب منا التحلي بالصبر كي نتابع «عملية استدلالية من براهين الفلسفة العلمية وفي جو من البحث الجمالي الرصين»(ص٢٦٢).

ومع دخولنا «قضية تشخيص الميلودي في الفراغ» ندخل عالم التقنية والرسوم البيانية للبحث عن أوجه شبه بين «الآثار الموسيقية والزخرفية» ويعلن المؤلف «لكن التجربة دقيقة وحساسة. وربما كانت من أصعب التجارب في علم الجمال المقارن وأشدها خطورة» ثم يسأل: «ترى هل يحق لنا أن نعوّل على ظواهر فيزيائية تولد من الاهتزاز الموسيقي أشكالاً زخرفية بوسائل آلية» (ص٢٦٤) ثم يذكر تجارب بهذا الشأن ثم يقول «ويمتاز عدد من هذه الرسوم بطوابع جمالية واضحة لاريب فيها. لكنها غالباً ماتكون عارضة ومردها الى بعض ملابسات التجربة» ولاتمت الى «الواقعة الموسيقية الأساسية بأدنى سبب»(ص٢٦٥).

ومن أسباب نقص التجربة يعدد مايلي : (نوردها بايجاز) :

١- الكتابة الموسيقية التقليدية غير متجانسة .

٢- هناك وقائع متباينة تمثلها الكتابة التقليدية على شاكلة واحدة

٣- هناك وقائع متطابقة يرمز اليها بصورة مختلفة .

٤- وكل صوت لاينتمي الى المنظومة الغربية الحديثة لايجد مايماثله في هذه الكتابة. (راجع ص٢٦٦-٢٦٧).

ويعود الى مسألة الخطوط البيانية ويفصل في تحليلها ثم يعلن: «فالرسوم التي سجلت الموسيقا خطياً بهذه المسألة، انما تشارك الأرابسك وضوحه البنيوي على أقل تقدير» وهي لاتثير في نفوسنا أي شعور بالنفور (ص٢٧٣) ثم يخصص فصلاً لشرح الكتابة الموسيقية العقلانية.. فهي تستحق ذلك. ويحدد شروط كتابتها كمايلي: (نقدمها موجزة)

١- أن تظهر الفواصل الحقيقية بين أصوات «الميلودي» بفضل علاقات حسابية.

٢- أن تشير بعلامات دورية الى الظواهر الدورية التي يقوم عليها التنظيم الموسيقي وعلى أساس الديوان.

٣- أن تدل على الارتفاع المطلق للأصوات.

٤- أن تصلح لتدوين أي صوت صرف، ولو لم ينتم الى المنظومة الغربية الحديثة.

ثم تأتي الأرقام والسلالم الموسيقية.. وتليها «عودة الى الأرابسك الموسيقي» ولانخرج من جو الأرقام والرسوم والمعادلات، والمقارنات وصولاً الى تأكيد المؤلف: «إنّ وشائج القربى بين الأرابسك والميلودي أمر لاريب فيه، وإنها تثبت وجود نوع من الوسط الفني المشترك يؤسسه الفكر المبدع حين ينشيء منه هندسة حسية، فيما وراء الفوارق القائمة بين الفراغ والبصري وامكانية قياس الأبعاد الصوتية للفواصل. قلنا «فيما وراء الفوارق» والأحرى بنا أن نقول، قبل هذه الفوارق وعلى نحو أوثق صلة بها»(ص٢٩٠).

واذا كان ثمة جفاف في البراهين فانما كان ضرورياً لاقامة «الدليل العقلاني البارد» وكشف أسرار اللعبة لايقلل من سحرها وجمالها..

ويقول المؤلف «كلمات يسيرة في موسيقا الألوان» مذكراً بالدور «الذي تؤديه المعطيات الهارمونية في الموسيقا، والدور الذي ينهض به

الانسجام اللوني في الفن الزخرفي» ويوازن بين «موضوع موسيقي يتحول سلمه وينتقل في طبقات متنوعة لكنه يبقى على حاله من الناحية الميلودية، وبين مايحدث غالباً في الفن الزخرفي من تنوع يطرأ على الأرابسك أو أي موضوع تشخيصي معين من جراء اختلاف المجموعة اللونية»(ص٢٩٥).

ويكون السؤال هو «هل نستطيع بلوغ معرفة دقيقة شاملة في هذا الموضوع والوقوف على نظرية في تنسيق الألوان تصح صحة تامة على الهارموني الموسيقي، أو العكس؟»

ويعرض آراء من بحثوا هذه المسألة ابتداء من نيوتن ثم درويش، وأونجر وغيرهما.. ثم يصل الى أن السلم «الواقعي لفن الألوان يملك خصائص تختلف في تكوينها البدائي ولاتطابق نسبتها الجمالية تلك النسب الفيزيائية» ويرد ذلك الى: (بايجاز)

١- الألوان التي يتعاطاها الفن فعلاً ليست اشعاعات طيفية صافية بل هي دائماً في غاية التركيب ولاتوجد بين عناصرها نسبة بسيطة. وهي «أقرب الى الضوضاء منها الى الأصوات الخالصة أو النغمات»(ص٢٩٩).

٢- إن حاسة البصر لاتحلل أبداً هذه المركبات الاشعاعية.. ويمكن تحليل الدورة الاهتزازية المعقدة في الموسيقا الى ثلاث أو أربع دورات.

٣- إن هذا النمط من تآلف الألوان يقوم على رصف البقعات رصفاً فراغياً فوق مساحات ملونة لها شكل محدود وسطح مرسوم وعلاقات متميزة من حيث موقعها.. ولاشيء من هذا في الموسيقا.

٤- الحساسية الجمالية تعتبر بعض المعطيات المركبة فيزيائياً وكأنها خواص بسيطة. (ص٣٠٠).

٥- التصوير يغير ألوانه تغييراً موصولاً متدرجاً، وتنصاع الموسيقا لسلم محدود لاتحيد عنه (ص٣٠١) واللون ذاته يكتسب «قيمة مختلفة» تبعاً لموقعه من اللوحة (ص٣٠٦).

وتتوالى التحليلات والأمثلة والمقارنات التفصيلية والاستنتاجات: إن «هندسة عالم الصوت تختلف اختلافاً بيناً عن هندسة عالم الألوان من الناحية النفسية -الفيزيائية»(ص٣١٢).

ويجمل الرأي حول الوقائع تحت عنوان «الدلالة العامة للأشكال البدائية» «العمل الفني كلٌ منسق، جميع أجزائه مترابطة يقود بعضها الى بعض، كما هي متباعدة في المكان بسبب شموخ البناء، ومعالمه المجردة، والمحسوسة، من تعارض الأقواس، وتوسط القناطر، ،وتكرار الأعمدة. تدوي في أرجائها ألوف الأصوات تحت القباب . . الخ»(ص٣١٨-٣١٩).

أما الحقيقة فينجلي الكثير من معانيها حين «نتأمل ابداع العالم الفني في مجموعة كما يتمثل في كل أثر من الآثار»(ص٣٢٣) وكل عمل فني «يطرح عالماً ينفرد به» هو «كل مايأتي به العمل ويعرض له من مبنى ومعنى، وقالب، ومضمون، وايقاع وأفكار، وشخوص، وديكور، ومشاعر وأحداث، ينشئها العمل الفني ويتكون منها . والفنان هو الذي ابتدع هذا العالم في جميع أرجائه ورفعه بمشيئته» «وهذا العالم «هو الذي يؤلف الواقع بأسره، ويوحي السحر الفني» (ص٣٢٤) «ولاوجود للعالم الفني إلا في علاقة ماسة أساسية بما يسمى العالم «الواقعي» أي عالم المعطيات الموضوعية» (ص٣٢٧) لكن الحقيقة في العمل الفني هي دائماً «حقيقة فنية» ومايعول عليه «هو العالم الفني الذي ابتدعه الأثر، لأنه الأساس» «وشتان بطبيعة الحال، بين افتعال المؤثرات وتكلف الدلالات، وبين جعل الكائنات مؤثرة حقاً ودالة، وابتداع عالم في غاية التأثير والوفرة»(ص٣٣٤) وحتى حين يقتبس الفن فانه يضطر «الى خلق الكائن خلقاً جديداً» أي يجعله أكثر «إفصاحاً عن سر وجوده»(ص٣٣٥).

وننتقل الى «صورة العالم الفني وجوانبه» نقرأ شعراً، تصدمنا مقولات التعارض، نرى «الظل مضيئاً والضوء ظليلاً» ولايكون الطابع الشعري «وقفاً على الشعر» إذ أن «جميع القطاعات مباحة للعبقري» . . ولاتحديد للمصير الفني للعمل بمظهره العاطفي «فهناك حسابات أدق تتدخل بحرية أعظم، ولايحسم أمره مالم تحتضنه روح الفنان المبدع زمناً طويلاً، ويقبع في أعماق عبقريته» (٣٤٩) وثمة . . مزاج أهل المرحلة المعنية، والأمر مرتبط أيضاً «بالموقف الشخصي الذي يقفه الفنان من العمل الذي ينوي

انشاءه، أو العمل الذي يطالب بحقه في الوجود» فثمة التزام ميتافيزيائي «وشبه أخلاقي يلتزمه الفنان بوصفه انساناً مبدعاً» وهو يستخدم حقه في تقديم «الأهم على المهم» فالفن صعب «والحياة قصيرة» وثمة عدة امكانات وعدة أعمال تزدحم على بابه وعليه أن يختار (ص٢٥٠).

ومقولات «الجميل» و«الرائع» الخ «هي مفاهيم كليه وصفات عامة تصف، في شيء من الغموض، المظهر الشامل للعالم الفني ولاسيما من الناحية العاطفية. وهي مقبولة جميعاً في الفن، ويحق لكل فرع من فروعه أن يطمح اليها عند نجاحه» (ص٣٥١) والغاية من هذا كله «ابتداع عالم يتطلع الى مزيد من الروعة والتكامل والوجود المكثف الذي هو أنصع من أي وجود آخر لم تكتب له تلك النغمة أو تلك الطاقة أو تلك الفتنة بفضل الفن» (ص٣٥٢) ويبقى معظم هذا العالم المصغر مضمراً «ومايقال في شأنه صراحة أقل مما يبقى ضمنياً مستتراً، ولعل هذا العنصر الضمني المستتر هو الذي يضفي على المجموع مذاقه العذب وعمقه السحيق» ولايمكن شرح «هذا العنصر المستتر واللازم بكامله، إلا بفضل دقة انسياب الحركة وصفائها الهندسي» (ص٣٥٣) ويدور البحث «دائماً حول زاوية النظر الفيزيائية ويتحدد الناظر قبل كل شيء، أو المشاهد الرئيسي الذي يفترضه العمل الفني ضمناً، بكونه عيناً تسدد بصرها من نقطة مافي عالم المكان» ولايبقى هذا الناظر هنا «مجرد عين ترى، إنما هو انسان يطوف بالمكان، أو قلب يهتز للجمال» (ص٣٥٥) «أي أن المشاهدوالعالم المطروح متلاحمان» (ص٣٦٠) وقد يكون هذا العالم لحظة عابرة أو قد يكون مترامي الأطراف «يفيض بشتى أنواع الكائنات والأحداث والمشاعر والأماكن والأزمنة ومختلف ألوان الحضور» (ص٣٦١) وأياً كان الفن «فهناك دائماً اجابة تصدر عنه وتعود اليه لأنه ينهض بمهمة متماثلة، رغم اختلاف المعطيات» وهناك «دائماً محاولات جديدة تقتضي من كل جهد فني شيئاً مرتجلاً وحيداً لامثيل له، في جو من

التفرد اللازم لاستكمال مهمته المتجددة في كل محاولة تجدداً كاملاً» «ونحن أبعد الناس عن التصور أننا وفينا الموضوع حقه» (ص٣٦٢).

«وأياً كان التشابه بين عالم الشاعر وعالم المصور، حين يتناولان معطيات مشتركة، فانهما مسوقان الى انجازات متباينة» (ص٣٦٣) وكل منهما يعيد التفكير في العالم «المطروح حسب نواظمه الخاصة» والخلاصة: ثمة ماهو مشترك وثمة نواظم خاصة بكل فن، وثمة طاقات خاصة. والى جانب التوافق العام ثمة فوارق «جزئية عديدة» والتجاوب «أو الموازاة الوظيفية بين الفنون لاتبلغ حد التوافق التام أو المطابقة بمعناها الصحيح» (ص٣٦٥).

ويؤكد المؤلف أن محتوى العمل الفني «هو في أساسه محتوى ميتافيزياثي» (ص٣٦٧) والمعاناة الميتافيزيائية «تهدف الى تحقيق غاية ثابتة وهي تركيز الوجود لأحد الكائنات في كليته الشاملة كما تمثلت للفنان عبر معاناته وأحسها بكل جوارحه» (ص٣٦٩).

وهو يرى أن الحياة تقدم لمن يهتدي بهدي الفنون النصح والارشاد:

النصيحة الأولى هي أنه يتعذر النهوض بمهمة غالية ونبيلة مثل تكامل الوجود الانساني إلا بمزيد من الجهد والمعرفة.

والنصيحة الثانية هي أن هناك طائفة معقدة من الضرورات توجه الانسان، أي هناك ديالكتية ابداعية وسلسلة من الاجراءات الأساسية تكون فيها كل محاولة، فاشلة أو ناجحة، قادرة على الاسهام في عملية الخلق. فالنجاح هو حصيلة تقدم منظم في طريق الابداع.

والنصيحة الثالثة تقول بأن روائع الفن العالمي تنطوي على رسالة ملازمة للوجود ذاته ولو تجاوزته من بعض الوجوه (راجع ص٣٧٠-٣٧١).

والوجود «لايكون مطلقاً مالم يشتمل على مايبرره» ويصعب تعليل

الوجود في «أسمى مظاهره» والأعمال الفنية «خليقة بالاهتمام المتواصل العميق من قبل النفوس الكريمة»(ص٣٧١).

ثم يخلص الى القول: «لايوجد فن من غير فن» أو «لايوجد ابداع جمالي إلا بالاذعان الملهم الخلاق والصادق لبعض القواعد الخالدة والشاملة والمتواصلة فيما يخص البناء الهندسي والانسجام والتسامي والشموخ والتكامل الزاخر بالمعان والدلالات ومامن سبيل الى الوجود الرفيع في كل أصالته، دون اجابة موفقة عن الأسئلة التي يطرحها هذا الوجود في كل درجة من الدرجات الصاعدة اليه، ودون استجابة تامة لشروطه، وتقدم منتظم نحو تلك الربوع الساحقة التي كانت مقاليدها فنية خالصة، بكل معنى الكلمة».

وكل درجة من درجات الفن تتطلب اجابة سديدة.. ولااجابات سوى غرر الفن التي لايبلغها الانسان مالم ينذر نفسه «للوصول اليها» (ص٣٧١).

* * *